Serie Musik

Seine *Méditation* ist legendär, seine Opern *Manon* und *Werther* stehen auf den Spielplänen der großen Opernhäuser – doch dem Großteil des Œuvres von Jules Massenet wurde bislang nur wenig Aufmerksamkeit geschenkt. Dabei ist sein Gesamtwerk weitaus vielschichtiger als diese drei schöpferischen Glanzpunkte allein es vermuten lassen. Es wurde von zahlreichen Komponisten bewundert und hundertfach imitiert, von einer jüngeren Avantgarde mitunter aber auch als Ausdruck einer vergangenen Ära geschmäht. Stefan Schmidl porträtiert Massenet in der ersten deutschsprachigen Biografie als wichtigsten Repräsentanten der musikalischen Gefühls- und Sehnsuchtskultur des Fin de Siècle und eröffnet damit einen neuen Blick auf die Musikgeschichte des 19. und frühen 20. Jahrhunderts.



Stefan Schmidl

Stefan Schmidl ist Mitarbeiter der Kommission für Musikforschung der Österreichischen Akademie der Wissenschaften. Neben seiner Lehr- und Vortragstätigkeit publiziert er zu musik-, kultur- und medienwissenschaftlichen Themen.

ISBN 978-3-254-08310-4

9 783254 083104

SEM 8310
€ 12,99

SCHOTT

Stefan Schmidl · Jules Massenet

Serie Musik

Stefan Schmidl

Jules Massenet

Sein Leben, sein Werk, seine Zeit

Serie Musik

SCHOTT

Stefan Schmidl

Jules Massenet

Sein Leben, sein Werk, seine Zeit

SCHOTT

HAMPSONG / FOUNDATION

Die Herausgabe dieses Buches wurde durch eine großzügige
Spende der Hampsong Foundation ermöglicht.

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek
Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der
Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten
sind im Internet über http://dnb.d-nb.de abrufbar.

Bestellnummer SEM 8310
ISBN 978-3-254-08310-4

www.schott-music.com
www.schott-buch.de

Coverabbildung: Jules Massenet, aus Schott-Privatbesitz
Redaktion: Nathalie Contrael und Anne Seufert, Mainz
Lektorat: Dagmar Paetzold, Berlin
Satz: Hermann Zanier, Berlin
Druck und Bindung: CPI – Clausen & Bosse, Leck
Printed in Germany · BSS 54832

Inhalt

Jahre der Ausbildung und Krieg (1842–1873)

Aufstieg zwischen Können und Kalkül (1873–1882)

Große Gefühle (1883–1888)

Im Fokus der Welt (1889–1894)

Jahre nach der letzten Mode (1894–1899)

Massenets Jahrhundertwende (1900–1903)

Rastloses Alter (1903–1910)

Späte Experimente, Tod und Vermächtnis (1911/1912)

Anhang

Einleitung

Jules Massenets Nachruhm gründet sich auf zwei Opern und einem Opernintermezzo: *Manon*, *Werther* und der *Méditation religieuse* aus *Thaïs*. Im französischen und angloamerikanischen Raum sind es noch seine *Élégie* und die Klavierlieder *Nuit d'Espagne* und *La Crépuscule*, mit denen Massenets Name dauerhaft im sängerischen Konzertrepertoire vertreten ist. Dennoch stellen diese Werke nur eine kleine Auswahl eines umfangreichen, zum Zeitpunkt seines Todes noch viel gepflegten Œuvres dar. Massenet, einst »der beliebteste unter den zeitgenössischen Musikern« (wie ihn Claude Debussy in seinem Nachruf betitelte),[1] geriet aber ins Abseits der Wertschätzung – ein Abseits, das sich besonders auf Massenets Image als »Frauenkomponist«, als Komponist eines spezifisch »weiblichen Tons«,[2] gründete.

Zu Massenets zwiespältiger Rezeption trug auch bei, dass er als Mensch schwer auf einen Nenner zu bringen war. Während ihn Georges Bizet privat als »intrigant« beschrieb,[3] war er zeitlebens um ein gefälliges, unverbindliches Image in der Gesellschaft bemüht und vermied es auch, allzu eindeutig Stellung zu den in der Dritten Republik Frankreichs zum Teil heftig geführten Auseinandersetzungen um Musik und Ideologie zu beziehen. Selbst in seinen *Souvenirs*, am Ende seines Lebens, sah er von der Preisgabe von Überzeugungen ab. Hinter der Maske des Unverdächtigen, zu der auch die von ihm gerne öffentlich demonstrierte Eigenheit seiner Premierenangst zählt, mit der er wohl Sympathien erheischen wollte, wahrte Massenet ein durchgehendes Inkognito. Dieses Verhalten teilte er mit einem seiner Zeitgenossen, dem Schriftsteller Charles Baudelaire, dessen Masken aber ganz anderer Natur waren.[4]

Massenets Habitus wirft Fragen auf: War die Motivation dieser Rolle auf seine Persönlichkeit zurückzuführen oder war sie simples Kalkül? Setzte er aus Rücksicht auf sein Stammpublikum lieber auf dieses Image als auf das eines sensationellen Provokateurs oder Irritators? Warum schrieb er aber dann dennoch Werke, in denen er uner-

wartet neue musikalische Ausdrucksmöglichkeiten verwirklichte (wie in seinem zweifellos ungewöhnlichsten Werk, *Amadis*)? Gerade in diesem Verhalten, das vorsichtig als Abwägen zwischen Gewinnorientierung und künstlerischem Interesse erklärt werden kann, ist Massenet ein sehr aufschlussreicher Komponist und gewährt Einblick in das Feld musikalischer Produktion im 19. und frühen 20. Jahrhundert.

Nicht weniger ambivalent und damit bezeichnend für seine Zeit ist Massenets Musik. An der Oberfläche erscheint sie delikat und keinerlei Schwierigkeiten bereiten zu wollen. Blickt man jedoch genauer hinter die »Maske« Massenet, entzieht sie sich dieser Klassifizierung. Das dem problemlosen Hören vermeintlich Entgegenkommende, wie es sich vor allem in den beständigen Opernerfolgen darstellt, lässt nämlich Massenets stupende kompositorische Technik, lässt das Ambitionierte seiner Musik übersehen. Es ist symptomatisch, dass jene Werke, in denen er die Virtuosität seiner Mittel deutlicher zur Schau stellte, das früh verfestigte Image des Playboy-Komponisten störten und deswegen kaum rezipiert wurden. So blieb etwa von *Thaïs* nur die Violinkantilene der *Méditation* übrig, nicht aber die restliche Oper, die in ihrem Nuancenreichtum durchaus neben Debussys *Pelléas et Mélisande* bestehen kann. Ebenso wenig Beachtung fand auch die beinahe aphoristische Ästhetik seines Spätwerks. Zuletzt war es Massenets fortwährendes Ausprobieren von Operngenres, das ihm schnell den Ruf eines Eklektikers einbrachte. Wenn er sich jedoch in so unterschiedlichen Moden wie der Grand opéra, der Opéra comique, des Märchenspiels oder jener des Verismo versuchte, so zeichneten sich diese nicht durch dogmatische Handhabung der jeweiligen stilistischen Normen aus, sondern waren immer individuelle Interpretationen.

Angesichts eines so reichen, originellen Schaffens und dessen Relevanz für das Verständnis des Fin de Siècle ist es umso erstaunlicher, dass in der deutschsprachigen Musikliteratur bislang nicht der Versuch unternommen wurde, Massenet eine biografische Studie zu widmen. Der 100. Todestag des rätselhaften Komponisten gibt daher Anlass, dieses Desideratum mit vorliegendem Buch über Massenets Leben, Werk und Kontext endlich einzulösen.

Jahre der Ausbildung und Krieg (1842–1873)

Kindheit

Jules Émile Frédéric Massenet wurde am 12. Mai 1842 geboren. Alexis Massenet (1788–1863), sein Vater, entstammte einer elsässischen Familie aus Straßburg,[5] hatte im sächsischen Freiberg Polytechnik studiert und dabei Begabung für Ingenieurskunst und Bergbau bewiesen. Im Zuge der Napoleonischen Kriege wurde er Stabsoffizier[6] und kam bis ins französisch besetzte Spanien, wo ihm sein Fachwissen für den Zinnoberabbau im Ort Almadén zugutekam.[7] 1813 nahm er seinen Abschied von der Armee und ging in die Metall verarbeitende Privatwirtschaft. Drei Jahre später ehelichte er in Toulouse Sophie de Jaegerschmidt,[8] die ihm acht Kinder gebar, bevor sie 1829, im Alter von nur 32 Jahren, im Kindbett verstarb. Bereits im folgenden Jahr heiratete Alexis Massenet erneut. Mit Éléonore-Adélaïde Royer de Marancour (1809–1875), der Tochter eines Kriegskommissars unter Kaiser Napoléon I.,[9] vermehrte sich die Zahl seiner Nachkommenschaft um weitere vier Kinder – Jules sollte das letzte sein.

1842 war Massenets Familie in dem im Département Loire gelegenen Montaud, einem Vorort von Saint-Étienne im Großraum Lyon, ansässig. Alexis Massenet stand dort inzwischen als Direktor einer Fabrik vor, in der qualitativ hochwertige Sensen mit großer Nachfrage produziert wurden.[10] Seinen Erfolg verdankte er auch der postnapoleonischen Restaurationszeit. Obwohl Alexis Massenet persönlich überzeugter Anhänger Napoléons war, profitierte er – gemäß der Devise der Ära »Enrichissez-vous« (»Bereichert Euch«) – wie viele andere bürgerliche Industrielle vom kaum reglementierten Wirtschaftsliberalismus unter dem »Roi Citoyen«, dem »Bürgerkönig« Louis-Philippe.

Nach der Übersiedelung nach Pont-Salomon, wo er zwei Jahre lang noch eine weitere Firma leitete, verkaufte Alexis Massenet 1847

seine dortigen Anteile und zog mit der Familie nach Paris,[11] wo er eine stattliche Wohnung in der Rue de Beaune, unweit der Tuilerien, bezog. Hier erlebte sein Sohn Jules den Ausbruch der Februarrevolution von 1848, die zur Absetzung des Königs und zur Ausrufung der Republik führte: Die Ereignisse dieser Tage beeindruckten Massenet so sehr, dass er mit ihnen 63 Jahre später seine Lebenserinnerungen beginnen ließ.[12]



Montaud, 1860

In der Hauptstadt erhielt der junge Jules von seiner Mutter den ersten Klavierunterricht.[13] Er zeigte dabei so viel Talent, dass Alexis Massenet sich dazu entschloss, seinen Sohn, der seit 1851 Schüler des Lycée Saint-Louis war, auf das Pariser Conservatoire zu schicken. Sein Vater ermöglichte ihm damit eine künstlerische Laufbahn, ohne auf eine weitere Ausbildung zu bestehen, die im Falle eines Scheiterns seine Existenzgrundlage hätte bilden können.

1853 wurde der elfjährige Jules am Conservatoire zugelassen. Er lernte zunächst in der Klavierklasse des ehemaligen Kavallerieoffiziers Adolphe-François Laurent (1796–1867) und in der Solfège-Klasse von Augustin Savard (1814–1881). Doch schon ein Jahr später musste er seine Studien einschränken. Da der Gesundheitszustand des an Rheuma leidenden Vaters einen dauerhaften Aufenthalt in Paris unmöglich machte, zog die Familie erneut um, diesmal ins alpine Chambéry, nahe des Kurortes Aix-les-Bains.[14] Jules Massenet konnte zwar zunächst noch in Paris bleiben, da sich für ihn die Möglichkeit

ergab, bei seiner mit dem Maler Pierre-Paul Cavaillé verheirateten Schwester zu wohnen,[15] aber in den Jahren 1856 und 1857 lebte auch er durchgehend in Chambéry, wo er eigenständig seine Übungen am Klavier fortsetzte und die Kompositionen des in Frankreich noch wenig bekannten Robert Schumann für sich entdeckte.[16]

1857 erlaubte Alexis Massenet seinem Sohn die Rückkehr nach Paris – Jules lebte nun wieder in der Wohnung seiner Schwester. Erneut eingeschrieben am Conservatoire, erzielte er alsbald erste öffentliche Erfolge. 1859 gab er nicht nur seinen ersten Klavierabend, er gewann für sein Klavierspiel in einem Wettbewerb auch den ersten Preis. Im selben Jahr begann sein Unterricht in Harmonielehre beim renommierten Komponisten und Conservatoire-Professor François Bazin (1816–1878), der sich von Massenet jedoch nicht im Geringsten beeindruckt zeigte und ihm vermutlich unmissverständlich bedeutete, seine Stunden zu verlassen.[17] Nicht viel besser erging es ihm in der Orgelklasse von François Benoist (1794–1878), die er ebenfalls bald nicht mehr besuchte.[18] Harmonielehre studierte er in der Folge zunächst privat bei seinem früheren Solfège-Lehrer Augustin Savard. Erst 1860 belegte er wieder eine entsprechende Klasse am Conservatoire, jene von Napoléon-Henri Reber (1807–1880).

Neben seiner musikalischen Ausbildung arbeitete Massenet als Klavierlehrer, als Cafépianist und als Perkussionist. In letzterer Funktion war er zunächst im Orchester des Théâtre du Gymnase am Boulevard de Bonne Nouvelle Triangelspieler. Dieser bescheidenen Tätigkeit folgte ein Engagement als Paukist im Orchester des Théâtre Lyrique,[19] wo er 1859 die Uraufführung von Charles Gounods *Faust* mitgestaltete. In Hinblick auf seine spätere Karriere sollten Erfahrungen wie diese grundlegende Bedeutung erlangen, lernte er hier doch Konventionen und Praxis städtischen Musiktheaters aus erster Hand kennen. Später war Massenet auch Substitut am Théâtre Italien und konnte in dieser Funktion den Proben der drei Konzerte beiwohnen, die Richard Wagner anlässlich der Pariser Premiere seines *Tannhäuser* gab.[20] Massenet war somit unter den ersten französischen Komponisten, die Wagners »Zukunftsmusik« in Aufführungen kennenlernten – und sich für sie begeisterten.

1861 erschien erstmals eine Komposition Massenets, der mittlerweile nicht mehr bei seiner Schwester wohnte,[21] im Druck: die *Grande fantaisie de concert* über Themen aus Giacomo Meyerbeers Oper *Le Pardon de Ploërmel* (die auch unter ihrem kürzeren Titel *Dinorah* bekannt ist). Er widmete sie seinem Klavierlehrer Laurent.[22] Mit dieser Paraphrase erwies Massenet einerseits Meyerbeer, dem führenden Opernkomponisten in Frankreich seit den 1830er-Jahren, seine Reverenz, andererseits Franz Liszt, der mit seinen virtuosen Klavierparaphrasen eine charakteristische Form der Selbstpräsentation, aber auch der Auseinandersetzung mit den Werken anderer Komponisten gefunden hatte. Die solcherart gewürdigten Musiker blieben für das weitere Schaffen Massenets einflussreich: Meyerbeer als Komponist eines überaus erfolgreichen Musiktheaters, der Grand opéra, und Liszt als Künstler, der in der Lage war, Ausdrucksspektren auszuloten und mühelos zwischen Ernst, Ironie, Sentimentalität und purer Unterhaltung zu changieren.

Doch zunächst wollte Massenet seiner Ausbildung den letzten Schliff geben. Im November 1861 trat er in die Kompositionsklasse von Ambroise Thomas (1811–1896) ein, der bereits seit 1856 Professor am Conservatoire war.[23] Thomas genoss damals einen guten Ruf in der französischen Musikwelt,[24] doch erst seine lyrischen Dramen *Mignon* (1866) und *Hamlet* (1868) sollten ihn zu einer internationalen Berühmtheit machen. Er entpuppte sich als entscheidende Persönlichkeit in Massenets Studienjahren: Überzeugt von dessen Fähigkeiten und Entwicklungsmöglichkeiten, ließ Thomas seinem Schüler in bald freundschaftlicher Verbundenheit alle theoretischen Fertigkeiten und alle Förderungen angedeihen, die ihm selbst zur Verfügung standen.



Ambroise Thomas

Rompreis (1863)

Die private und öffentliche Anerkennung, die Massenet einerseits durch Thomas, andererseits durch seine erste Publikation erfuhr, spornte ihn an, sich nach nur sechs Monaten Kompositionsunterricht bei Thomas erstmals um den begehrten, von der Académie des Beaux-Arts seit 1803 jährlich ausgeschriebenen Prix de Rome zu bewerben. Dieser sowohl prestigeträchtige wie inspirierende Preis ermöglichte es angehenden Künstlern, als Stipendiaten nahezu fünf Jahre in der römischen Villa Medici zu verbringen. Wie frühere Preisträger wie Jacques Fromental Halévy oder Charles Gounod gezeigt hatten, konnten Komponisten dort wichtige Stimuli für ihr Schaffen empfangen und danach beachtliche Karrieren in Frankreich beginnen.

Um den Rompreis zu gewinnen, mussten eine Kantate für Soli und Orchester sowie vier Chorsätze komponiert und eingereicht werden, die nach einem strengen Auswahlverfahren bewertet wurden. Bei seinem ersten Anlauf im Mai 1862 gewann Massenet zwar noch nicht, aber er wurde von der Jury bereits lobend erwähnt.[25] Zudem erreichte er in der Kategorie Kontrapunkt und Fuge den zweiten Platz.[26]

Mitten in Massenets Vorbereitungen zur neuerlichen Bewerbung für den Prix de Rome fiel im Januar 1863 der Tod des Vaters: Alexis Massenet war es nicht mehr vergönnt, den Triumph seines Sohnes mitzuerleben, dem es sechs Monate später gelang, für die Kantate *David Rizzio* (auf einen Text von Gustave Chouquet) den ersehnten Preis zugesprochen zu bekommen. Noch vor der Abreise nach Italien beendete Massenet seine erste Orchesterkomposition, die *Ouverture en sol*.[27] Im Januar 1864 traf er schließlich in Rom ein.[28]

Seinem Aufenthalt in Italien widmete Massenet in seinen Lebenserinnerungen breiten Raum.[29] Die anhaltende Begeisterung für das Goethe'sche »Land, wo die Zitronen blühn« teilte er mit vielen anderen Künstlern des 19. Jahrhunderts. Sie wollten Italien als arkadische, vermeintlich unberührte Idylle inmitten einer wirtschafts- und kapitalorientierten Welt erleben, als einen Ort, der zudem maßgebliche Artefakte des klassischen Altertums bereithielt. Der Imaginationsort

Italien war somit doppelt anziehend – Massenet widmete ihm noch während seines Aufenthaltes die Orchestersuite *Pompéia* und setzte ihm schließlich am Ende seiner Laufbahn mit der Oper *Roma* ein spätes musiktheatralisches Denkmal.

In Italien lernte Massenet aber nicht nur das Erbe der römischen Antike, sondern auch eine lebende Legende der Musik des 19. Jahrhunderts kennen: Franz Liszt. Liszt hatte sich in jenen Jahren infolge seiner Hinwendung zum Katholizismus, die in der Annahme der Niederen Weihen eines Abbés gipfelten, im Kloster Madonna del Rosario einquartiert. In der irrigen Hoffnung, vom Papst mit dem Amt des vatikanischen Kapellmeisters betraut und damit in den Rang eines neuen Palestrina erhoben zu werden, schrieb Liszt damals vor allem Werke sakralen Inhalts, verzichtete deswegen aber nicht auf den Empfang internationaler Gäste.

Einer dieser vielen Besucher war Massenet, den Liszt sogleich protegierte, indem er ihn Louise-Constance (genannt Ninon) de Gressey, die in Rom bei einem von Liszts Schülern vorübergehend Klavier studierte,[30] als lehrenden Musizierpartner empfahl.[31] Ninon ging gern auf diesen Vorschlag ein, zumal er auch von ihrer Mutter, Madame de Sainte-Marie, die mit ihr den Winter in Rom verbrachte, gutgeheißen wurde. Die unklaren Familienverhältnisse Ninons, die nicht den Familiennamen ihrer Eltern trug, und deren Mutter aus der Identität des Vaters ein großes Geheimnis machte,[32] störten Massenet dabei keineswegs.



Franz Liszt. Gemälde von Elisa Ransonnet-Villez, 1879

Das intime römische Musizieren blieb nicht ohne Folgen. Zwischen Lehrer und Schülerin bahnte sich eine amouröse Beziehung an, die auch nach deren Rückkehr nach Paris Bestand haben sollte. Massenets zweijähriger italienischer Aufenthalt hat auf diese Weise auch jenseits künstlerischer Erfahrung einen prägenden Eindruck hinterlassen.

In Rom setzte sich Massenet – nicht zuletzt inspiriert vom vierhändigen Klavierspiel mit der sechs Jahre älteren Ninon – erneut mit der Musik der deutschen Romantik, besonders mit Schumann,[33] auseinander. Zudem begann er, nach zwei vorangegangenen Operettenversuchen, sich intensiver mit dem Medium Musiktheater zu befassen. Als Sujet wählte er Victor Hugos großen Romanerfolg *Notre-Dame de Paris* – eine Mixtur aus Vergangenheitskonstruktion, überlebensgroß gezeichneten Figuren und einer drastisch geschilderten Handlung. Massenet wählte mit diesem Roman einen Stoff, der prädestiniert war für die Grand opéra, jene aufsehenerregende und gewinnbringende Gattung, mit der Komponisten wie Halévy, Daniel-François-Esprit Auber, besonders aber Meyerbeer seit den 1830er-Jahren durchgehend Erfolge erzielten. Auch wenn Massenet dieses erste große Musiktheaterprojekt nicht zu Ende führte, zeichnet sich hier bereits das langfristige Ziel seiner künstlerischen Bemühungen ab: Er wollte Opernkomponist werden.



Der junge Massenet in Rom.
Zeichnung von Jules-Clément Chaplain, 1864

Zurück in Paris (1866): Genrestücke, Lieder und Heirat

Für gewöhnlich verbrachten Rompreis-Gewinner zunächst zwei Jahre in Rom, dann ein Jahr in Deutschland und schließlich noch zwei weitere Jahre in Paris.[34] Massenet kehrte dagegen schon nach zwei Jahren endgültig nach Paris zurück. Er nutzte die finanzielle Unabhängigkeit, die ihm das verbleibende Stipendium garantierte, um sich in der Metropole, die gerade im Auftrag Napoléons III. zur mondänen Weltstadt umgewandelt wurde, möglichst schnell einen Namen zu machen – wohl auch, um Ninon heiraten zu können.

Eingemietet in der Rue Taitbout im 9. Bezirk,[35] erreichte er im Februar 1866 eine orchestrale Aufführung seiner Suite *Pompéia* im Café Le Casino.[36] Massenets Werk, das mit suggestiven Satztiteln wie *Hymne à Éros* (*Danse grecque*), *Chant funèbre* (*Chœur des funérailles*) und *Bacchanale* aufwartete, wurde damals sogar mit einer Zeitungskritik geehrt, die den Einfluss von Berlioz und »horreur des lieux communs«[37] (»schreckliche Gemeinplätze«) feststellte. Ohne davon entmutigt zu sein, versuchte sich Massenet nach diesem Debüt gleich nochmals im Konzertfach. Im Sommer 1866 erlebten seine *Deux fantaisies* für Chor und Orchester, bestehend aus einer *Noce flamande* (*Flämischen Hochzeit*; nach einem Text von Gustave Chouquet, dem Dichter seiner Rompreis-Kantate) und dem orientalisierenden *Retour d'une caravane* (*Rückkehr einer Karawane*) in den Concerts des Champs-Élysées ihre Premiere.[38]

Massenet bediente aber auch den Markt des häuslichen Musizierens. In den *Dix pièces de genre*, als sein Opus 10 publiziert, zeigt sich Massenet eher den Vorbildern Robert Schumanns und Felix Mendelssohn Bartholdys verpflichtet als jenem Franz Liszts. In dieser Sammlung von Genrestücken, bestehend aus *Nocturne*, *Marche*, *Barcarolle*, *Rigodon*, *Mélodie*, *Saltarello*, *Vieille chanson*, *Légende*, *Fughetta* (die Massenets brillante kontrapunktische Fertigkeiten vorführt) und *Carillon*, sticht vor allem die Lento-*Mélodie* in e-Moll heraus, aus der später Massenets beliebte *Élégie* werden sollte. Mit dieser chromatisch abwärtsfallenden Kantilene fand er einen schlüssigen,



Jeunes filles au piano.
Gemälde von Pierre-Auguste Renoir, 1872

publikumswirksamen musikalischen Ausdruck für Melancholie, jenen für das 19. Jahrhundert so bezeichnenden Zustand.

1866 entstand mit dem Liederzyklus *Poème d'avril* noch eine ungewöhnliche Komposition. Die literarischen Vorlagen dazu lieferte der Dichter Armand Silvestre (1837–1901), den Massenet erst kurz zuvor kennengelernt hatte.[39] Massenets Lieder fielen in die Blütezeit dieser Gattung:[40] Die *mélodie*, wie die Form in Frankreich genannt wurde, unterschied sich deutlich von der deutsch-österreichischen Tradition und hatte im Laufe des 19. Jahrhunderts eigenständige Konventionen herausgebildet. Viel mehr als im deutschen Lied standen bei der *mélodie* das vertonte Gedicht als solches, das Auskosten seiner metrischen Nuancen, mehr noch: das Zelebrieren der französischen Sprache (wie es Roland Barthes formuliert hat)[41] im Mittelpunkt der Aufmerksamkeit. Sie war zuallererst eine Kunstform der

Salons,[42] der bürgerlichen Repräsentation. Die Eigenart, Lieder als Zyklus zu bündeln, war allerdings ungewöhnlich. Zwar gab es in Frankreich schon zuvor einige Liederzyklen, etwa Hector Berlioz' *Les Nuits d'été* (1841), sie hatten aber keine Verbreitung gefunden.

Einheit verlieh Massenet seinem Zyklus *Poème d'avril*, indem er ihm drei wiederkehrende, sich entwickelnde Motive zugrunde legte.[43] Besonders hervorstechend ist jedoch die Anweisung, vor den einzelnen Liedern jeweils das ursprüngliche Gedicht rezitieren zu lassen. Der sich dadurch ergebende theatralische Effekt war prädestiniert für den Vortrag im Salon, wo er seine Wirkung nicht verfehlte. Massenets »Entdeckung« des Melodramatischen, des Wechselspiels aus gesprochenem und gesungenem Wort, sollte ihn bis zu seinen letzten Kompositionen beschäftigen.

Ende 1866 erhielt Massenet endlich die Zustimmung seiner zukünftigen Schwiegermutter, Ninon zu heiraten, die für ihn ihre eigene mögliche Karriere als Konzertpianistin aufgab. Im pittoresken Dorf Avon (Arrondissement Fontainebleau) gaben sie sich am 8. Oktober 1866 das Jawort. Anschließend zogen sie zu Ninons Mutter in deren Wohnung im 9. Pariser Bezirk.[44] Zynisch wird Guy de Maupassant später bemerken, Massenet hätte, »als er noch unbekannt war, eine jene Künstlerehen geschlossen, die man dann bis zu seinem Tode durch die ganze Zeit des Ruhmes wie eine Fessel mit sich schleppt.«[45]

Operndebüt im komischen Fach: *La Grand'tante* (1867)

Unter der Bedingung, jährlich einen Einakter eines Rompreisträgers zu produzieren, erhielt die Opéra Comique staatliche Subventionen.[46] Ihr Direktor Adolphe de Leuven (1800–1884) bat die Kompositionsprofessoren des Conservatoire daher um Empfehlungen. Ambroise Thomas, der seinen vielversprechendsten Schüler weiterhin protegierte, empfahl Massenet, der prompt aufgefordert wurde, ein entsprechendes Werk zu komponieren. Gleichzeitig ergingen aber auch Einladungen an zwei weitere Komponisten. Die schiere

Schnelligkeit, mit der Massenet die Aufgabe bewältigte, gab letzten Endes den Ausschlag: Sein Einakter war als erster beendet und aufführungsbereit.[47]

Das von Massenet vertonte Libretto aus der Feder von Jules Adenis (1823–1900) und Charles Granvallet († 1898) – zuerst *Alice*,[48] später *La Grand'tante* übertitelt – wartete mit einer Lustspielhandlung auf: Der junge Guy de Kerdrel ist als Kavalleriesergeant in Afrika stationiert. Die Nachricht vom Tod seines Großonkels, vor allem aber die damit verbundene Aussicht auf das zu erbende Schloss, veranlasst ihn, nach Frankreich zurückzukehren. Tatsächlich hat der Großonkel seinem Großneffen das Anwesen vermacht, allerdings, so meint die Haushälterin Chevrette, existiere noch ein jüngeres, aber nicht unterschriebenes Testament, das das Erbe der Ehefrau des Onkels zuspricht. Diese stellt sich als die 20-jährige Schönheit Alice heraus, die ihren Mann wie einen Vater geliebt und erst auf dem Totenbett geheiratet hat. Die jungen Hinterbliebenen gefallen sich auf Anhieb. Kerdrel gibt sich großmütig und geht sogar so weit, die Unterschrift seines Großonkels auf dem zweiten, mittlerweile aufgefundenen Testament zu fälschen, damit Alice doch noch in den Besitz des Schlosses kommen kann. Widerstrebend nimmt sie das Erbe an. Kerdrel verspricht, bald zurückzukehren, um nach abgelaufener Trauerzeit um die Hand seiner Tante anzuhalten.

Massenets erste Bühnenuraufführung fand am 3. April 1867 an der Opéra Comique statt. *La Grand'tante* war das Eröffnungsstück an diesem Abend, gefolgt von der dreiaktigen komischen Oper *Le Voyage en Chine* (*Die Reise nach China*) seines ehemaligen Lehrers François Bazin.[49] Mit dem renommierten Tenor Victor Capoul, der Nachwuchssopranistin Marie Heilbronn und der beliebten Caroline Girard standen Massenet vorzügliche Interpreten zur Verfügung, die dem Debütwerk einen achtbaren, wenn auch nicht berauschenden Premierenerfolg bescherten. Mit seinen knappen Nummern und seiner burlesk-komödiantischen Handlung bot *La Grand'tante* Massenet kaum eine seinen Ambitionen entsprechende Entfaltungsmöglichkeit. Dennoch zeigen sich hier bereits Anfänge einer eigenständigen Ästhetik: So weist die Romanze »Je vais bientôt quit-

ter« deutlich auf spätere Melodieerfindungen des Komponisten voraus.

Während *La Grand'tante* weiter mit wohlwollender Resonanz aufgeführt wurde, scheiterte Massenet mit seinen unmittelbar darauffolgenden Opernversuchen. Im Zuge der Pariser Weltausstellung 1867 hatte Napoléon III. drei Opernwettbewerbe für die Häuser der Opéra, der Opéra Comique und des Théâtre Lyrique ausgelobt.[50] Massenet reichte zwei Werke ein: eine Vertonung des (vorgegebenen) Librettos *La Coupe du roi de Thulé* für die Opéra und *Le Florentin* für die Opéra Comique. Sein *Roi de Thulé* errang bei 44 eingegangenen Vertonungen den zweiten, *Le Florentin* bei 53 Bewerbungen den dritten Platz.[51] Doch die Mühe war nicht vergebens – immerhin verwendete der ehrgeizige und stets ökonomisch agierende Massenet die Musik seines *Roi de Thulé* in späteren Werken.[52]

Das sicherlich wichtigste Ereignis dieser Zeit war jedoch die Bekanntschaft mit Georges Hartmann (1843–1900), einem aufstrebenden Musikverleger mit künstlerischen Ambitionen. 1868 gründete Hartmann sein eigenes Editionshaus und lud Massenet nunmehr ein, bei ihm zu publizieren. Das Angebot kam zur rechten Zeit und gereichte bald zu beiderseitigem Vorteil. Für die nächsten zwei Jahrzehnte sollten Massenets Werke, beginnend mit *Poème d'avril*, dem Komponisten und Hartmanns Verlag beste Einnahmen und ein vorzügliches Renommee bescheren.

1868 kam auch Massenets Tochter Juliette zur Welt. Sie blieb das einzige Kind des Komponisten. Die Geburt seiner Tochter intensivierte seine Bemühungen, sich nachhaltig zu etablieren. So publizierte er nach dem vorzüglich aufgenommenen *Poème d'avril* mit *Poème du souvenir* einen weiteren Liederzyklus nach Gedichten von Armand Silvestre. Sein Lehrer Ambroise Thomas vermittelte ihm schließlich den Kontakt zu dem renommierten Librettisten Michel Carré (1821–1872), der unter anderem schon für Thomas und Gounod gearbeitet hatte. Das Buch, das Carré ihm vorschlug, hieß *Méduse*. Massenet begann im Winter 1869 mit der Arbeit an dieser neuen dreiaktigen Oper.[53]

Massenet im Krieg (1870)

Der Ausbruch des Deutsch-Französischen Krieges 1870 unterbrach zunächst diese äußerst konzentrierte Phase der Komposition. Nach der Kapitulation Napoléons III. bei Sedan und dem Zusammenbruch des Kaiserreichs entschied sich Massenet, in den Kriegsdienst der jungen Dritten Republik zu treten, die den Kampf gegen die preußischen Truppen weiterführte. Im September 1870 wurde er einem Infanterieregiment zur Verteidigung von Paris zugeteilt.[54] Seine Familie hatte er vorsorglich im Süden Frankreichs untergebracht.[55]

Während des Krieges nahm er die Arbeit an der *Méduse* wieder auf. Ob er die Oper wirklich beendete, lässt sich nicht nachweisen: Für Massenet schien es sich später jedenfalls nicht mehr zu rechnen, das in den Kriegswirren verloren gegangene Manuskript zu rekonstruieren. Mit einem anderen Werk, einer Sinfonie, die während der Belagerung von Paris entstand, war Massenet jedoch so unzufrieden, dass er sie gänzlich zurückzog und nie veröffentlichte.[56]

Die Machtübernahme der Kommunarden in Paris und ihre anschließende blutige Niederschlagung veranlassten schlussendlich



Französische Soldaten während der Belagerung von Paris 1871. Gemälde von Étienne Prosper Berne-Bellecour, 1891

auch Massenet, die Hauptstadt zu verlassen. Er setzte sich in das mondäne Seebad Biarritz an der Atlantikküste ab, wo er abseits der kriegerischen Auseinandersetzungen bereits wieder am Komponieren war.[57]

Massenet überstand den Krieg ohne Versehrungen. Er kehrte in den Großraum Paris zurück. Seine finanzielle Lage scheint damals schon alles andere als prekär gewesen zu sein: In Avon, der Gemeinde, in der er geheiratet hatte, kaufte er für seine Familie eine kleine Villa.[58] Der Kauf war kein Risiko: Bereits im November 1871 kam es zur Premiere seiner zweiten Orchestersuite, den *Scènes hongroises*, für die sich Massenet ohne Zweifel Johannes Brahms' überaus populäre *Ungarische Tänze* (1858–1869) zum Vorbild nahm.[59] Wie diese waren die *Scènes hongroises* nämlich ursprünglich für Klavier zu vier Händen gesetzt. Im Gegensatz zu Brahms, dessen Tänze keinen programmatischen Charakter besitzen, betitelte Massenet seine Stücke allerdings als Abfolge von Genreszenen, die eine ungarische Hochzeit zum Thema haben: *Adieux à la fiancée* (*Abschied von der Braut*), *Cortège* (*Prozession*), *Bénédiction nuptiale* (*Brautsegen*) und *Sortie de l'église* (*Verlassen der Kirche*). Die Kompositionen machten sich bezahlt: Am Ende des Jahres konnte Massenet eine Wohnung in der Rue Malesherbes (heute Rue du Général Foy,[60] nahe dem Bahnhof Saint-Lazare) beziehen. Dort wohnte er bis 1879.[61]

Musiktheater im größeren Maßstab: *Don César de Bazan* (1872)

Die nächste Gelegenheit für einen Karriereschritt ergab sich im Januar 1872, als in Paris Victor Hugos Drama *Ruy Blas* mit dem Schauspielstar Sarah Bernhardt neu einstudiert und glänzend besucht wurde. Dieses Potenzial wollte sich Camille du Locle (1832–1903), Intendant der Opéra Comique, nicht entgehen lassen. Er beauftragte die Librettisten Adolphe d'Ennery (1811–1899), Philippe François Pinel Dumanoir (1806–1865) und Jules Chantepie (1838–1904) mit einer Opernadaption und fragte eiligst bei einigen bekannten Pariser Komponisten um eine Vertonung an.[62] Erst nachdem er von allen Absagen erhalten hatte, wagte er es, Massenet die Oper anzuvertrauen.[63] Dieser setzte das Libretto in sechs Wochen in Musik.[64]

Durch ein Duell rettet der spanische Edelmann Don César de Bazan den Jungen Lazarille vor dem Zugriff eines sadistischen Hauptmanns. Da der König aber Duelle verboten hat, und der Kampf noch dazu während der Karwoche ausgetragen wurde, wird Don César arretiert. Ihm droht der Tod am Galgen. Im Gefängnis besucht ihn Don José de Santarem, der erste Minister König Karls II. Don José will das Herz der Königin erobern, die ihre Liebe zu ihm jedoch von der Untreue des Königs abhängig macht. Karl ist auf dem besten Weg dorthin: Er hat sich in die Straßensängerin Maritana verliebt, die für ihn wegen ihres niedrigen sozialen Standes aber unerreichbar scheint. Wenn nun Don César Maritana heiraten würde, so schlägt der skrupellose Don José vor, käme diese in den Genuss eines Adelstitels, der König könnte sich ihr nähern und für Don José wäre der Weg zur Königin frei. Als Gunst für diesen Dienst bliebe Don César der schmachvolle Tod am Galgen erspart – er würde erschossen werden. Obendrein, so stellt Don José in Aussicht, wäre für Lazarille gesorgt. Don César willigt ein und heiratet die verschleierte Maritana. Gleich darauf wird er hingerichtet, ohne dass Maritana etwas davon weiß.

Als der König sich ihr nähert und sich als Don César ausgibt,

weist sie ihn prompt ab. Da tritt der tot geglaubte Don César selbst auf – Lazarille hatte die Kugeln aus den Musketen des Exekutionskommandos entfernt. Mit dem König kämpfen will Don César nicht, sehr wohl aber mit Don José, den er zu Füßen der Königin überrascht und tötet. Edelmütig belohnt der König diese Tat, indem er Don César zum Gouverneur von Granada erhebt. Dorthin zieht dieser sich mit seiner Braut Maritana zurück.

Don César de Bazan zog zwar einige Aufmerksamkeit auf sich, blieb aber mit 13 erreichten Aufführungen[65] weit hinter den Erwartungen zurück. Mit der Einleitung zum dritten Akt, der *Sevillana*, gelang Massenet jedoch ein Stück, das Eingang in das Repertoire von Kurorchestern und populären Konzerten fand.

Melancholie: *Les Érinnyes* (1873)

Mehr Eindruck als Massenets *Don César de Bazan* machten seine *Érinnyes* im folgenden Jahr. Henri-Félix Duquesnel (1832–1915), Direktor des Pariser Odéon-Theaters, führte an seinem Haus Leconte de Lisles antikisierendes Schauspiel *Les Érinnyes* auf und suchte noch einen Komponisten für die Bühnenmusik. Hartmann empfahl Massenet,[66] der daraufhin verpflichtet wurde. Für das Drama, das auf der *Orestie* des Aischylos basiert, schrieb er eine Partitur für ein 40-köpfiges Orchester, wobei drei Posaunen die drei Rachegöttinnen repräsentieren.[67] In seine Musik flossen Teile des *Roi de Thulé* und der *Pompéia*-Suite ein. Für die *Invocation d'Elektra*, Elektras Melodram am Grab ihres ermordeten Vaters Agamemnon, griff er auf die *Mélodie* der *Dix pièces de genre* zurück, deren expressive Kantilene er nun dem Violoncello überantwortete.

Wegen des großen Anklangs bearbeitete Massenet 1876 die *Érinnyes* für großes Orchester, erweiterte sie um einige Nummern und fügte ein Ballett ein.[68] Unter dem Titel *Musique pour une pièce antique* wurde die Komposition schließlich auch als konzertante Suite bekannt.[69]



Populäre Melancholie: Klavierauszug vom Beginn der *Invocation* (der späteren *Élégie*) aus Massenets *Les Érinnyes* (1873), erschienen bei Georges Hartmann, Paris 1876

Aufstieg zwischen Können und Kalkül (1873–1882)

Erotische Heilige: *Marie-Magdeleine* (1873)

Von den Katastrophen des Deutsch-Französischen Krieges und der versuchten kommunistischen Machtübernahme in Paris war die französische Gesellschaft zutiefst erschüttert worden. Es hatten sich gefährliche Kräfte von »außen« und »innen« gezeigt, mit denen auch nach ihrer unmittelbaren Abwendung zu rechnen war. Als Reaktion auf diese Bedrohungen waren die Jahre nach 1871 geprägt von einem neuen französischen Nationalbewusstsein, einer Emphase auf alles vermeintlich »Französische«. Auch im Musikleben gewann das Element des Nationalen an Bedeutung. Die im Februar 1871 von Camille Saint-Saëns und Romain Bussine begründete Société Nationale de Musique nahm hierbei eine Vorreiterrolle ein. Ihr Ziel war es, vornehmlich Werke französischer Provenienz aufzuführen. Die Tätigkeit der Société Nationale zog eine gesteigerte Zahl an Neukompositionen nach sich.

Keine musikalische Gattung erfuhr dabei eine solche Konjunktur wie die des Oratoriums. Obwohl selbst nicht explizit national,[70] konnte hier anschaulich das »alte«, katholische Frankreich zelebriert werden. Wie populär die Gattung war, zeigt sich schon allein daran, dass sich die Zahl der komponierten Werke gegenüber dem Zweiten Kaiserreich verdoppelte.[71] Für diesen sprunghaften Anstieg war nicht zuletzt der Durchbruchserfolg Jules Massenets, selbst Mitbegründer der Société Nationale, verantwortlich: *Marie-Magdeleine* spekulierte gewinnbringend mit den neuen Erwartungshaltungen und inspirierte Kollegen wie Georges Bizet zur Nachahmung.[72]

Der Text zu Massenets »Drame sacré« stammte von Louis Gallet (1835–1898), dem renommierten Direktor des Pariser Krankenhauses Beaujon[73] und nebenberuflich nicht weniger erfolgreichen Librettisten,[74] der 1872 mit den Opernlibretti zu Bizets *Djamileh* und Saint-

Saëns' *La Princesse jaune* hervorgetreten war.[75] Das auf Hartmanns Vorschlag hin entstandene Textbuch zu *Marie-Magdeleine* vertonte Massenet zwischen Herbst 1871 und Januar 1872.[76] Da sich der ursprünglich anvisierte Termin der Uraufführung im Rahmen der Concerts populaires nicht verwirklichen ließ, versuchten sich Massenet und Gallet währenddessen noch an einer Operette. *L'Adorable Bel'-Boul* wurde jedoch nur im privaten Cercle de l'Union artistique inszeniert und nicht veröffentlicht.[77]



Louis Gallet, 1892

Doch Hartmann ließ nicht locker und rief unter großen Kosten[78] eine eigene Konzertreihe im Pariser Théâtre de l'Odéon, das Concert National,[79] ins Leben. Als Teil dieser Reihe wurde am Karfreitag des Jahres 1873 *Marie-Magdeleine* aufgeführt. Die berühmte Diva Pauline Viardot übernahm dabei die Titelpartie der Maria Magdalena (im Werk Méryem benannt) – ein Besetzungscoup, der die Premiere zu einem gesellschaftlichen Ereignis werden ließ und den Erfolg des Werkes besiegelte. Das Feuilleton lobte Massenets Originalität und stellte ihn in eine Reihe mit Berlioz und Gounod.[80] *Marie-Magdeleine* beeindruckte aber nicht nur Kritik und Publikum, sondern auch Komponisten: In herzlichen Grußadressen gratulierten Thomas und Bizet zum Erfolg.[81] Gleichfalls ergriffen, besonders vom großen Duett Jésus – Méryem, zeigte sich später Peter Tschaikowsky, der sich intensiv mit der Partitur des Oratoriums beschäftigt hat.[82]

Der Erfolg von *Marie-Magdeleine* beruhte auf einer geschickt abgestimmten Mischung aktueller Diskurse: Mit der Geschichte der reuigen Sünderin Maria Magdalena widmete sich Massenets Oratorium nämlich nicht nur einem der volkstümlichsten Charaktere des Neuen Testaments, sondern auch einer besonders in Frankreich verehrten Heiligen, war diese doch nach legendenhafter Überlieferung auf ihrer Flucht aus Judäa im späteren Saintes-Maries-de-la-Mer gelandet und hatte anschließend die Provence bekehrt.[83]

Massenets *Marie-Magdeleine* profitierte zudem von der Popularität des viel diskutierten Buches *Vie de Jésus* (1863) des Altphilologen Ernest Renan. Dieser hatte darin versucht, ein Verständnis für Jesus und seine Welt mehr aus der historischen, denn aus der theologischen Perspektive zu vermitteln. Renans atmosphärischen, gefühlsbetonten[84] Beschreibungen des antiken Palästinas entsprach Massenet einerseits mit orientalisierenden Wendungen (etwa in der Auftrittsarie Méryems), andererseits mit einer opernhaften Dramaturgie, die Jesus und Maria Magdalena als beinahe weltliches Liebespaar porträtiert.



Maria Magdalena in der Grotte.
Gemälde von Jules-Joseph Lefebvre, 1876

An die Pariser Premiere von *Marie-Magdeleine* schlossen sich zahlreiche Aufführungen im ganzen Land an. Das Oratorium wurde Teil des Repertoires geistlicher Konzerte. Seine latente Opernhaftigkeit ließ bald den Gedanken entstehen, es auch als Musiktheater zu inszenieren. Dies wurde aber erst 1903 in Nizza, später in Paris, Brüssel und Algier gewagt.[85]

Konzertant erklang *Marie-Magdeleine* bereits im März 1874 in der Pariser Opéra Comique.[86] Bei dieser Gelegenheit bekannte Massenet gegenüber dem verblüfften Vincent d'Indy, der bei dieser Aufführung die zweite Pauke bediente, dass sich die hier demonstrierte *bondieuserie* (sinngemäß übersetzt: »Frömmlerei«) keineswegs mit seinen persönlichen Überzeugungen decken würde, dass sie aber dem Geschmack des Publikums verpflichtet sei, dem er unbedingt entsprechen wolle.[87]

Etablierung: *Scènes pittoresques, Scènes dramatiques, Phèdre*-Ouvertüre und *Ève* (1873–1875)

Auf Massenets *Marie-Magdeleine* folgten zunächst zwei orchestrale Suiten, die *Scènes pittoresques* und die *Scènes dramatiques*, die 1874 bzw. 1875 ihre Premiere erlebten. Erstere gliedert sich in die Sätze *Marche*, *Air de ballet* (die aus *Don César de Bazan* stammte[88] und später mit Versen Gallets zur populären *Nuit d'Espagne* wurde[89]), *Angélus* (einer musikalisch-historistischen Schilderung des Angelusläutens) und die ausgelassene *Fête bohème*. Die *Scènes dramatiques* basieren hingegen auf Vorlagen von William Shakespeare, auf *Der Sturm* (*Ariel et les esprits – Ariel und die Geister*), *Othello* (*Le Sommeil de Desdémone – Desdemonas Schlaf*) und schließlich *Macbeth* (dessen schaurige Handlung Massenet mit schumannesker Romantik beschwört).

Im Herbst 1873 entstand außerdem die Ouvertüre zu *Phèdre*. Dieses von Jean Racines Drama (1677) inspirierte Gelegenheitswerk für die Concerts populaires erwies sich bald als zugkräftig und blieb lange im Repertoire französischer Orchester. Dem um klassizistische

Symmetrie bemühten Stück ist das berühmte Zitat »Ce n'est plus une ardeur dans mes veines cachée: C'est Vénus tout entière à sa proie attachée« (in Friedrich Schillers Übersetzung: »Kein heimlich schleichend Feuer ist es mehr, mit voller Wuth treibt mich der Venus Zorn«) vorangestellt.[90] Es ist vor allem die breit ausschwingende, von charakteristischen Doppelschlägen durchzogene Liebesmelodie, die Massenets *Phèdre*-Ouvertüre so eindrucksvoll macht.

Nach dem Anklang dieser Orchesterwerke und der großen Resonanz der *Marie-Magdeleine* begann Massenet, sich ernsthaft mit der Komposition des *Roi de Lahore*, dem ehrgeizigen Grand-opéra-Entwurf Gallets, zu beschäftigen. Da die von ihm selbst losgetretene Konjunktur geistlicher Werke aber einen schnelleren Erfolg verhieß, stellte er den *Roi de Lahore* bald wieder zugunsten eines neuen Oratoriums zurück. *Ève* hieß Gallets zügig verfasstes dreiteiliges »Mystère«, das die Geschichte des ersten Menschenpaares Adam und Eva samt ihres Sündenfalles erzählt, die vor dem Hintergrund der Diskussionen, die Charles Darwins Bücher *The Origin of Species* (1859) und *The Descent of Man* (1871) ausgelöst hatten, besonders pikant war.

Es mag Massenet zudem gereizt haben, Joseph Haydns *Schöpfung* (1798) eine alternative, eher auf den französischen Markt zugeschnittene Lesart des alttestamentarischen Mythos zur Seite zu stellen. So ist hier, im Gegensatz zu Haydns Oratorium, nicht die Vermittlung von aufklärerischen Ideen zentrales Anliegen, sondern die Gestaltung von Stimmungswerten. Zwar werden in *Ève* – anders als in der *Schöpfung* – auch der Sündenfall und die darauf folgende Vertreibung aus dem Paradies thematisiert, diese Ereignisse fungieren aber nur als Folie, vor der sich, kommentiert von einem beständig präsenten Chor, die erotische Begegnung des menschlichen Urpaares vollzieht. *Ève* besticht durch ausgesucht raffinierte Klang- und Melodieerfindungen, etwa in der Einleitung *La Naissance de la femme* (*Die Erschaffung der Frau*) oder in dem großen, kantilenengeleiteten Duett »Aimons-nous! C'est vivre!« (»Lass uns lieben! Das heißt leben!«). Den moralischen Implikationen des Stoffes zum Trotz genügte Massenet und Gallet hingegen ein kurzer chorischer Schluss auf der Grundlage der

mittelalterlichen, durch Berlioz' *Symphonie fantastique* und Liszts *Totentanz* bekannt gemachten Sequenz *Dies irae*.[91]

Charles Lamoureux übernahm Massenets neues Oratorium in die Konzertreihe seiner Société de l'Harmonie Sacrée. Dass die Uraufführung am 18. März 1875 ausgerechnet in einem äußerst profanen Gebäude, dem 6.000 Plätze bietenden Cirque d'été, stattfand, tat dem Erfolg von *Ève* keinen Abbruch.[92] Gerührt gratulierte ihm diesmal eine andere Größe der französischen Musikszene: Charles Gounod.[93] Sechs Tage später verstarb Massenets Mutter in ihrer Pariser Wohnung. Es zeugt von einiger theatralischer Selbstinszenierung des Komponisten, dass er dieses Ereignis in seinen *Souvenirs* um des Effektes willen als tragisch-intimen Kontrapunkt seines musikalischen Erfolges rückblickend auf den Tag der Premiere von *Ève* vorverlegte.[94]



***Adam und Eva*. Illustration von Mihály Zichy**

Unmittelbar danach entstanden zwei weitere Gelegenheitsarbeiten: Für eine Aufführungsserie von Henri Murgers für die Bühne dramatisierten Stückes *La Vie de bohème* (1849) schrieb er 1875 die *Chanson de Musette*.[95] (Als Massenet Jahre später auf diesen Stoff zurückkam und eine Opernversion andachte, wurde ihm dies von Hartmann ausgeredet.[96]) 1876 folgte *Bérangère et Anatole*, eine musikalische Zweipersonenkomödie auf einen Text des versierten Offenbach-Librettisten Henri Meilhac (1831–1897) und des weniger bekannten Paul Poirson (1836–1895). Diese »Saynète« wurde wie seine vorangegangene Operette im Cercle de l'Union artistique aufgeführt[97] und war ebenfalls nicht für eine Veröffentlichung vorgesehen.

Der musiktheatralische Durchbruch: *Le Roi de Lahore* (1877)

Mit einer Aufführung von Jacques Fromental Halévys *La Juive* eröffnete im Januar 1875 das Palais Garnier, jenes im Auftrag von Napoléon III. errichtete Opernhaus, das aber erst jetzt, mehr als vier Jahre nach dem Sturz des Kaisers, als imposanteste Pariser Musiktheaterbühne eingeweiht werden konnte. Massenet bot sich damit die günstige Gelegenheit, neuerlich – und dieses Mal in großem Rahmen – den Versuch zu wagen, als Opernkomponist zu reüssieren. Im Juli 1876 konnte er die fertiggestellten Teile des *Roi de Lahore* dem Direktor der Opéra, Olivier Halanzier-Dufresnoy (1819–1896), vorspielen. Dieser zeigte sich beeindruckt und stimmte einer Uraufführung des Werkes an seinem Haus zu.[98]

Die Übernahme des *Roi de Lahore* war dabei keineswegs risikolos. Zwar entsprach seine Anlage als Grand opéra bzw. das exotische Sujet der Oper dem Publikumsgeschmack, hatten doch Meyerbeer mit *L'Africaine* (posthum, 1865) und Giuseppe Verdi mit *Aida* (1871) große und dauerhafte Erfolgstücke vorlegen können, aber Bizet war es mit seinen in Ceylon angesiedelten *Les Pêcheurs de perles* (1863) und der orientalistischen *Djamileh* (1872) durchaus schlecht ergangen. Gar nicht in Paris aufgeführt wurde zunächst Saint-Saëns' Oper *Samson et Dalila*, die ihre Premiere 1877 im fernen Weimar erleben musste. Dennoch scheint die Resonanz von Massenets Oratorien, besonders jene der *Marie-Magdeleine*, Halanzier-Dufresnoy vom Potenzial des noch nicht arrivierten Massenet überzeugt zu haben: Um Massenet die besten Voraussetzungen für die Uraufführung seiner Oper zu bieten, scheute er weder Kosten noch Mühen: Investitionen, die sich – wie sich herausstellen sollte – bezahlt machten.

Die Oper spielt im indischen (heute pakistanischen) Lahore während des Ansturms der Truppen Sultan Mahmouds. Der königliche Minister Scindia liebt die Priesterin Sitâ, die jedoch einem Fremden ihr Herz geschenkt hat: Allabendlich wird sie von diesem in ihrem Tempel besucht – ein Sakrileg. Scindia entdeckt Sitâs Geheimnis und provoziert die Offenbarung des mysteriösen Unbekannten. Es ist König Alim von Lahore, der sich, ohne zu zögern, zu Sitâ bekennt. Der eifersüchtige Scindia zwingt daraufhin den der Tempelschändung beschuldigten König, als Buße für sein Vergehen gegen die Belagerer von Lahore ins Feld zu ziehen. Alim fügt sich. Die Schlacht gerät zur Katastrophe. Scindia nutzt den Tumult der kriegerischen Auseinandersetzung, um Alim heimtückisch eine tödliche Verwundung zuzufügen und die Befehlsgewalt an sich zu reißen. Der König stirbt in den Armen Sitâs. Scindia hat daraufhin leichtes Spiel, Sitâ in seine Gewalt zu bringen.

Alim findet sich im Jenseits wieder. Die Freuden des Paradieses können ihn aber nicht über den Verlust von Sitâ hinwegtrösten. Gott Indra erbarmt sich schließlich seiner – Alim darf auf die Erde zurückkehren. Seine neuerliche irdische Existenz ist allerdings an zwei Bedingungen geknüpft: Alim wird kein König mehr sein, sondern ein Bettler, und er wird in dem Augenblick, in dem Sitâ stirbt, auch sterben. Beides akzeptiert Alim gerne. In Lahore sieht sich derweilen Scindia kurz vor dem Ziel seiner Wünsche: Er bereitet sich auf seine Krönung und die Hochzeit mit Sitâ vor. Auf dem Weg in den königlichen Palast wird er jedoch von einer unheimlichen Gestalt angehalten, dem auferstandenen, nunmehrigen Bettler Alim. Von Scindia verlangt er aber nicht die Rückgabe seiner Macht, sondern Sitâ.

Scindia befiehlt, ihn zu arretieren. Die Soldaten zögern, den Befehl auszuführen – zu ähnlich sieht der Bettler dem toten König. Schließlich gewährt die Priesterschaft von Lahore Alim Asyl im Tempel. Dort sieht Alim endlich Sitâ wieder. Auf so wunderbare Weise wiedervereint, bleibt dem Paar, keine Zeit zu verlieren. Als es aus dem Tempel fliehen will, stellt sich ihm der unbarmherzige Scindia in den Weg. Verzweifelt ersticht sich Sitâ. Wie es Indra gebot, trifft auch Alim in diesem Augenblick der Tod: Zusammen mit Sitâ geht er endgültig ins Paradies ein.

In *Le Roi de Lahore* erfüllten Gallet und Massenet die Normen der Grand opéra Meyerbeer'scher Ausprägung. Sie erweiterten die Form aber auch um Elemente des Fantastischen, des Übernatürlichen. Der Tod des Protagonisten Alim im zweiten Akt ist eine unerwartete dramaturgische Wendung Gallets, Alims Aufenthalt im Paradies eine theatralische Sensation, die außergewöhnliche musikalische Darstellungsmittel nahelegt. Zu diesem Zweck setzte Massenet im »jenseitigen« Divertissement des dritten Aktes ein Saxofon ein. Das von Adolphe Sax Ende der 1830er-Jahre entwickelte Instrument war zwar schon einmal in einer Oper, in Jean-Georges Kastners *Le Dernier roi de Juda* (1844), eingesetzt worden,[99] Massenets Gebrauch ist aber ungemein raffinierter. In seiner *Valse* lässt er den Klang des Saxofons von irisierenden Tremolo-Einwürfen der Streicher und Holzbläsertrillern umspielen.

Überhaupt zeigt *Le Roi de Lahore* die große Bandbreite von Massenets Kreativität, die vom Exotismus der *Mélodie hindoue* bis zum Entr'acte des zweiten Aktes reicht, der mit seinem Wechselspiel aus antifonischen Blechbläserfanfaren und Streicherfugatos die vollendeten kontrapunktischen Fertigkeiten des Komponisten vorführt. Vorzüglich setzte Massenet auch den Reiz des Melodischen ein: Etwa in den Zwiegesängen Alims und Sitâs oder – äußerst delikat – im Duett der beiden Frauenstimmen Sitâ und Kaled »C'est le soir, la brise pure« im zweiten Akt, das mit seiner parallelen Terzbewegung das *Duo des fleurs* aus Léo Delibes' *Lakmé* (1883) vorwegzunehmen scheint.

Die Uraufführung des *Roi de Lahore* war zugleich die zweite Premiere des Palais Garnier,[100] die durch die Anwesenheit des französischen Präsidenten Patrice de Mac-Mahon und des Kaisers von Brasilien, Dom Pedro II., geehrt wurde. Prominenz, Intendanz und Komponist wurden nicht enttäuscht: Die Oper geriet zum Sensationserfolg, blieb zwei Jahre lang im Repertoire der Opéra und brachte es auf 57 Vorstellungen.[101]

Professor am Conservatoire (1878): Leitbild einer Generation

Le Roi de Lahore fand international sehr schnell Anklang. Dieser Erfolg gab letztlich den Ausschlag dafür, dass Massenet am 1. Oktober 1878, im Alter von 36 Jahren, als Professor für Komposition ans Conservatoire berufen wurde.[102] Er folgte damit dem im Juli 1878 verstorbenen, ungeliebten François Bazin nach. Nicht unwesentlich für die Wahl Massenets war der Einfluss Ambroise Thomas', der seit 1871 dem Haus als Direktor vorstand. Der Ehrungen nicht genug, wurde Massenet am 30. November 1878 in die Académie des Beaux-Arts aufgenommen.[103]

Während seiner nun folgenden 18-jährigen Lehrtätigkeit am Conservatoire – er unterrichtete zweimal wöchentlich[104] – wurden Stil und Ästhetik Massenets bald zum maßgeblichen Leitgeschmack. Die Art seiner Melodiebildung, die *phrase massenetique*[105] mit ihren ungewöhnlichen 12/8- oder 9/8-Metren, die einen sinnlichen »Schwebezustand«[106] suggerieren und auskosten lassen, aber auch die Harmonik, die mit Alterationen und unerwarteten Modulationen überrascht, und nicht zuletzt die souveränen, einfallsreichen Instrumentierungen übten einen großen Einfluss auf die Studierenden aus. Die Unterschiedlichkeit von Massenets Schülern war dabei erstaunlich: Hier fanden sich Wegbereiter und spätere Vertreter des Impressionismus wie der jung gestorbene Ernest Chausson, Charles Koechlin, Florent Schmitt und Gabriel Pierné, musikalische »Realisten« wie Alfred Bruneau, der nachmalige rumänische Starkom-

ponist George Enescu oder auch der elegante Marcel-Proust-Intimus Reynaldo Hahn, der seinem Lehrer 1897 die polynesische Idylle *L'Ile du rêve* mit den Worten »Massenet mon maître en témoignage d'affectueuse gratitude« (»Massenet meinem Meister als Zeugnis herzlicher Dankbarkeit«) zueignete. Während seiner Zeit am Conservatoire imitierte auch der junge Erik Satie begeistert Massenets Stil, obwohl er selbst nicht in dessen Klasse war.[107] Massenet wiederum protegierte über die Grenzen seines Schülerkreises hinaus etwa Maurice Ravel, dem er 1901 vergeblich zum Rompreis verhelfen wollte.[108] Als seinen Lieblingsschüler bezeichnete Massenet jedoch Gustave Charpentier (1860–1956), den er als einen der besten französischen Komponisten seit Rameau titulierte.[109]

Das Verhältnis zu Claude Debussy, der nicht bei Massenet, sondern bei Ernest Guiraud Komposition studierte, war dagegen gespannt. Debussy gelang es 1884 mit seiner an Massenets *Hérodiade* angelehnten Kantate *L'Enfant prodigue* (*Der verlorene Sohn*), den Prix de Rome zu erringen.[110] In der Arie »Ô temps à jamais effacé« ahmte Debussy – wohl eher kalkulierend denn aus Überzeugung – die *phrase massenetique* bis hin zum 9/8-Takt nach. Später distanzierte er sich von Massenets Ästhetik, obwohl einige seiner berühmtesten Kompositionen wie der dritte Satz *Clair de lune* aus der *Suite bergamasque* (1890/1905; ebenfalls im 9/8-Takt) kaum ohne das Modell Massenets denkbar wären.



Claude Debussy, um 1908

Das dritte Oratorium: *La Vierge* (1880)

Durch seine Professur nunmehr »offizieller« Repräsentant des Musiklebens trat Massenet zunächst mit einer Gelegenheitsarbeit an die Öffentlichkeit. Für eine Benefizvorstellung in der Opéra zugunsten von Flutopfern des im ungarischen Szeged über die Ufer getretenen Flusses Theiß orchestrierte Massenet kurzfristig im Juni 1879 die *Marche turque-hongroise* des Amateurkomponisten Ignác Szabadi Frank[111] und dirigierte das Werk zu diesem Anlass.[112] Er widmete das Bravourstück Liszt, der von dieser Fassung eine Klaviertranskription erstellte.

Ein drittes Mal widmete sich Massenet schließlich der Komposition eines Oratoriums. Als Librettist wurde Louis Gallet von Charles Grandmougin (1850–1930) abgelöst, der in seiner »Légende sacrée« die Lebensgeschichte der Jungfrau Maria in vier Akten erzählt, von der Verkündigung über die Hochzeit zu Kana, den schmerzensreichen Karfreitag bis hin zur Himmelfahrt. Die von Auguste-Edouard Vaucorbeil (1821–1884) als Konzert an der Pariser Opéra veranstaltete Uraufführung wurde von Massenet selbst dirigiert.[113] Allerdings stieß *La Vierge* auf weniger Wohlwollen als die beiden Vorgängerwerke. Zwar gefielen einige Passagen wie die orientalisierende *Danse galiléenne*, aber Eingang in das ständige Konzertrepertoire fanden nur zwei Nummern des Oratoriums: das orchestrale Intermezzo *Le Dernier sommeil de la vierge* (*Der letzte Schlaf der Jungfrau*) und der schwärmerische, harfenbegleitete Schlussgesang Marias »Rêve infini! Divine extase« (»Endloser Traum! Göttliche Ekstase«). Auch wenn die entrückte Madonna von einem »charme inconnu« (»unbekannten Charme«) singt, entbehrt *La Vierge* erotischer Implikationen und wirkt dadurch spannungslos. Neue Szenarien, neue Reize mussten gefunden werden.

Religion, Sexualität und Politik: *Hérodiade* (1881)

Renans *Vie de Jésus* und Massenets *Marie-Magdeleine* war es gelungen, Gefühls- und Sinnlichkeitsebenen in vertraute biblisch-antike Sujets einzubeziehen. Nicht weniger erfolgreich waren Gustave Flauberts *Salammbô* (1863, im gleichen Jahr erschienen wie Renans *Jésus*-Buch) und *Hérodias*, die letzte seiner *Trois contes* (1877) – Werke, mit denen Flaubert die »realistische« Antikenmode des 19. Jahrhunderts auf die Spitze trieb.



Gustave Flaubert, um 1870

Es war die Erzählung *Hérodias*, die Hartmann Massenet als Opernsujet vorschlug. Unter dem Pseudonym Henri Grémont skizzierte Hartmann schließlich ein entsprechendes Szenario, das er dann von Paul Milliet (1848–1924) zum Libretto ausbauen ließ. Da der einflussreiche italienische Musikverleger Giulio Ricordi (1840–1912), beeindruckt vom Siegeszug des *Roi de Lahore*, die Uraufführung von Massenets nächster Oper in Mailand in Aussicht gestellt hatte, wurde das Textbuch von Angelo Zanardini auch ins Italienische übersetzt. Massenet und Hartmann handelten mit Ricordi eine Doppelpremiere an der Scala und im Palais Garnier aus.[114] Im Juni 1881 lag Massenets Oper *Hérodiade* vollständig vor.[115]

Ricordi schien das Thema der neuen Oper für Mailand dann doch etwas zu gewagt gewesen zu sein, denn er unterließ, sehr zum Ärger

Massenets, alle weiteren Vorbereitungen.[116] Als auch Vaucorbeil, der mittlerweile vom Konzertveranstalter zum neuen Direktor des Palais Garnier aufgestiegen war, am Buch der *Hérodiade* Anstoß nahm und das Werk für sein Haus ablehnte, akzeptierte Massenet zuletzt das Angebot des Brüsseler Théâtre Royal de la Monnaie.

Massenets *Hérodiade* kam dort am 19. Dezember 1881 zur Uraufführung, die schon im Vorfeld größtes Interesse erregte. Um den zahlreichen Premierengästen aus Paris die Anreise zu erleichtern, wurden daher eigens Züge bereitgestellt.[117] Das Théâtre Royal de la Monnaie sorgte aber auch für eine großzügige Ausstattung, die ihren Höhepunkt in einer Rekonstruktion der antiken Hagia Sophia fand.[118] Vor derart aufwendigen Schauplätzen vollzog sich die nicht weniger spannende Handlung der *Hérodiade*.

Hérodiade (Herodias) hatte einst Mann und Kind verlassen, um Hérode (Herodes), den Tetrarchen von Galiläa, zu heiraten. Jahre später trifft ihre in Rom aufgewachsene Tochter Salomé (Salome) in Jerusalem ein. Sie will die Mutter finden, aber auch den Propheten Jean (Johannes den Täufer), für den sie leidenschaftlich entbrannt ist (»Il est doux, il est bon« – »Er ist sanft, er ist gut«). Als sie ihm begegnet, offenbart sie ihm ihre Gefühle. Der Prophet zeigt sich nicht kalt, will ihre Liebe jedoch nur spirituell, nicht körperlich gelten lassen. Inzwischen ist Salomé König Hérode aufgefallen, der nichts von ihrer Identität weiß. Bevor er ihr nachspüren kann, wird er von Hérodiade aufgehalten, die die Hinrichtung Jeans verlangt (»Ne me refuse pas« – »Verwehre es mir nicht«). Dieser stelle ein fortwährendes Ärgernis dar, da er ihr Verhältnis zu Hérode öffentlich anprangert.

Hérode gibt sich zurückhaltend, Jean könne im Kampf gegen die Römer noch nützlich sein. Deren Annexion seines Königreichs kann Hérode letztlich nicht verhindern. Während des Einzugs des römischen Prokonsuls Vitellius in Jerusalem, bei dem auch Jean anwesend ist, kommt es zur dramatischen Zuspitzung: Hérode erkennt neben dem Propheten die von ihm so begehrte Salomé. Hérodiade bemerkt Hérodes Unruhe, erkennt in Salomé aber nicht ihre Tochter, sondern eine ihr gefährliche Konkurrentin. Sie sucht daraufhin den Stern-

deuter Phanuel auf, um Schicksal und Identität der Unbekannten zu erfahren. Der furchtbaren Enthüllung, dass Hérodiades Rivalin und ihr verlorenes Kind ein und dieselbe Person sind, widersetzt sie sich.

Salomé ist verzweifelt, denn Jean wurde inzwischen eingekerkert. Als sich Hérode ihr nähert, weist sie seine Umwerbungen mit der Begründung zurück, dass sie einen Stärkeren liebe. Dann bliebe ihr nur der Tod, stellt ihr daraufhin der zornige Hérode in Aussicht. Bevor er Salomé weiter bedrängen kann, muss er sich einem öffentlichen Belang widmen: Die Priester, denen Jean ein Dorn im Auge ist, fordern vom Prokonsul Vitellius die Hinrichtung des Propheten. Vitellius schiebt die Verantwortung an Hérode ab, der Jean zum Tode verurteilt – ein Urteil, das auch Salomé trifft, als Hérode klar wird, dass die beiden ein Paar sind.

Durch die gemeinsame Zeit im Kerker bemerkt nun auch Jean Gefühle der Liebe: Salomé dürfe ihn jedoch nicht in den Tod begleiten. Der wankelmütige Hérode begnadigt Salomé, die daraufhin Hérodiade verzweifelt um Jeans Leben bittet. Die Königin kann jedoch die Hinrichtung nicht mehr verhindern: Jean ist bereits enthauptet worden. Salomé stürzt sich mit einem Dolch auf Hérodiade, die sich in diesem Moment als ihre lang vermisste Mutter zu erkennen gibt. Unfähig, mit dieser Situation umzugehen, ersticht sich Salomé.

Hérodiade ist ein charakteristisches Werk Massenets. Die spezifischen Eigenheiten, die in *Marie-Magdeleine* und im *Roi de Lahore* bereits ansatzweise verwirklicht wurden, treten nunmehr vollgültig in Erscheinung und prägen fortan als Markenzeichen Massenets musiktheatralischen Stil. Zwar steht seine *Hérodiade* mit ihrer historischen Handlung, ihren großen Tableaus, ihren dramatischen Zuspitzungen durchaus noch in der Tradition der Grand opéra, aber sie durchbricht zugleich auch die Gewohnheiten der Gattung: Salomés Liebesbekenntnis an Jean »Ce que je veux … te dire que je t'aime et que t'appartiens«[119] (»Was ich sagen will … ist, dass ich dich liebe und dass ich dir gehöre«) vertonte Massenet als »realistischen«, nämlich stockenden, von Pausen durchsetzten Vokalpart über einer *phrase massenetique* im 12/8-Takt.[120]



Salomé dansant devant Hérode.
Gemälde von Gustave Moreau, 1876

Erneut nutzte Massenet die bereits bewährte Klangfarbe des Saxofons, dieses Mal, um Hérodes lüsterne »Vision fugitive« (»flüchtige Vision«) von Salomé zu veranschaulichen. Instrumentales Kolorit und rhythmische Finessen heben darüber hinaus insbesondere die Balletteinlagen hervor: In einem Kaleidoskop musikalischer Orientalismen tanzen »Égyptiennes« (»Ägypterinnen«), »Babyloniennes« (»Babylonierinnen«), »Gauloises« (»Gallierinnen«) und »Phéniciennes« (»Phönizierinnen«). Als extravagante *couleur locale* setzte Massenet außerdem das jüdische Gebet *Sch'ma Jisrael* ein, das in der Tempelszene erklingt.

Mit keinem anderen Stoff als mit der *Hérodiade* kam Massenet der Décadence-Bewegung des 19. Jahrhunderts näher, die für die Gestalt der Salome eine ausdrückliche Vorliebe entwickelte. Von den extremen Lesarten, wie sie der Maler Gustave Moreau in seinen visionären Salomé-Gemälden (1871, 1876) oder der Lyriker Stéphane Mallarmé in seiner *Hérodiade* (1869) formulierten, nahm Massenet jedoch Abstand. Ihn interessierte weniger die Darstellung psychisch-sexueller

Devianzen, die anhand der Geschichte der Kindfrau Salome und des enthaupteten Propheten Johannes erdacht werden konnten, ihn reizte es vielmehr, die fragile Balance zwischen Erotik, Politik und Religion musiktheatralisch auszukosten. Es blieb den Komponisten des Fin de Siècle vorbehalten, dem Stoff – wie Richard Strauss in *Salome* (1905), aber auch Massenets Schüler Florent Schmitt in *La Tragédie de Salomé* (1907) – Überschreitungen erregenden Schrecken einzuschreiben.

Dennoch geriet Massenet bereits nach der Uraufführung der *Hérodiade* in die Kritik. Der Lyoner Erzbischof Louis Caverot drohte ihm sogar mit der Exkommunikation,[121] die von Papst Leo XIII. jedoch nicht ausgesprochen wurde.[122] Allerdings verstärkten solche Angriffe nur noch den sensationellen Erfolg der *Hérodiade*. Massenets Oper geriet zu einem noch größeren Triumph als *Le Roi de Lahore* und wurde wie diese von allen wichtigen Opernhäusern der Zeit übernommen. Die Pariser Erstaufführung fand erstaunlicherweise im Théâtre Italien und – wie dort üblich – in italienischer Sprache statt. Das Palais Garnier setzte Massenets *Hérodiade* erst 1921 aufs Programm.

Paradise lost: *Scènes alsaciennes* (1882)

Entstanden im Sommer 1881,[123] zwischen der Komposition von *Hérodiade* und *Manon*, sind die *Scènes alsaciennes* (*Elsässische Szenen*) ein Zeugnis des politischen Klimas der Dritten Republik. Mit dem Frankfurter Frieden hatte Frankreich größere Teile des Elsass an das neu gegründete Deutsche Kaiserreich abtreten müssen, das die Region als »Reichsland« eingliederte. Das Elsass war seitdem in Frankreich Gegenstand einer revisionistischen, vor allem von der Partei der Patriotischen Liga getragenen Politik.[124]

Massenet, dessen Familie väterlicherseits selbst aus dem Elsass stammte, entsprach den öffentlichen Diskussionen um das wiederzugewinnende Elsass mit einer Orchestersuite, die am 19. März 1882 in den Pariser Concerts du Châtelet uraufgeführt wurde.[125] Der

Dichter Alphonse Daudet (1840–1897) stellte dem Orchesterwerk zu diesem Anlass ein Programm voran, das das Elsass als »pays perdu«[126] (»verlorenes Land«) und »retraite française«[127] (»französischen Rückzugsort«) stilisierte, als eine Landschaft, die nostalgische Gefühle bündelte. Ohne allzu explizit zu werden, imaginierten Daudet und Massenet mit den Sätzen *Dimanche matin* (*Sonntagmorgen*), *Au cabaret* (*In der Schenke*), *Sous les tilleuls* (*Unter den Linden*) und *Dimanche soir* (*Sonntagabend*) eine paradiesische Idylle und betrieben damit auf subtile, künstlerische Weise Politik.



Musikalische Feier eines »verlorenen Landes«:
Titelblatt des Klavierauszugs von Massenets *Scènes alsaciennes*, erschienen bei Heugel & Cie, Paris 1894

Große Gefühle (1883–1888)

Rezept eines Welterfolges: *Manon* (1884)

Noch während der Proben zur Uraufführung der *Hérodiade* in Brüssel begann Massenet mit der Arbeit an einem wohlkalkulierten musiktheatralischen Experiment. Anstatt eine weitere Grand opéra zu komponieren, versuchte er sich an einer neuen Art der Opéra comique, einer Gattung, deren Erfolgsmöglichkeiten auf der Hand lagen: Mit geringerem Aufführungsaufwand und mit Sujets, die den mittelständisch-bürgerlichen Geschmack der Dritten Republik berücksichtigten, ließ sich eine wesentlich größere Verbreitung erzielen als mit der angesehenen, aber elitären und zunehmend stereotypen Grand opéra.

Mit der 1731 erschienenen, bereits mehrfach vertonten und nun auch von Gabriel Fauré als Opernstoff angedachten[128] *Histoire du chevalier Des Grieux et de Manon Lescaut* von Antoine-François Prévost d'Exiles (kurz Abbé Prévost) wählten Massenet und seine Librettisten Henri Meilhac und Philippe Gille (1831–1901) ein Sujet, das zwar in der Vergangenheit spielt, aber auf keine »großen« historischen Ereignisse rekurriert. Vielmehr handelt es sich bei *Manon* um eine alltägliche, dafür umso emotionsreichere Liebesgeschichte aus dem 18. Jahrhundert – eine Zeit, die schon Massenets Lehrer Thomas in seiner Oper *La Cour de Célimène* (1855) beschworen hatte.

Manon, ein frühreifes und vergnügungssüchtiges Mädchen, soll von ihrem Cousin, dem Gardeoffizier Lescaut, in ein Kloster gebracht werden, um dort eine disziplinierende Erziehung zu erfahren. Die beiden treffen sich in einer Raststation in Amiens, wo Manons Erscheinen sofort Aufsehen erregt. Geschmeichelt von den männlichen Annäherungsversuchen und den sich ihr bietenden Möglichkeiten, gibt sie schließlich dem Drängen des jungen Chevaliers Des Grieux nach. Mit ihm setzt sie sich nach Paris ab, wo ein unbekann-

tes, amourös-abenteuerliches Leben auf sie wartet. Dieses gestaltet sich jedoch anders als gedacht. Manon und Des Grieux müssen in bescheidenen Verhältnissen darben, hoffen aber auf die Zustimmung von Des Grieux' Vater, um endlich eine finanziell abgesicherte Ehe eingehen zu können. In dieser Situation der Ungewissheit treten Lescaut und der Edelmann de Brétigny auf den Plan. De Brétigny überzeugt die wankelmütige Manon von der Aussichtslosigkeit ihres Hoffens und lockt sie gleichzeitig mit dem Versprechen einer unbeschwerten Existenz an seine Seite. Der im Stich gelassene Des Grieux wird alsbald von Schergen seines Vaters entführt.

In der Folge führt Manon ein illustres Leben in der französischen Hauptstadt – es ist allerdings ein Leben in Abhängigkeit von einer gönnerhaften Aristokratie. Als ihr zugetragen wird, dass Des Grieux Ordenspriester zu werden gedenkt, eilt sie zu ihm, bittet ihn inbrünstig um Verzeihung und schafft es letzten Endes, ihn wieder für sich zu gewinnen. Des Grieux, der in Anerkennung seiner scheinbaren



Des Grieux und Manon im Priesterseminar Saint-Sulpice. Illustration aus dem Klavierauszug von Massenets *Manon*, erschienen bei Heugel & Cie, Paris 1895

Wendung zum Tugendhaften von seinem Vater mit dem beträchtlichen Erbteil seiner Mutter ausgestattet wird, kann nun mit Manon erneut eine freie Existenz des ausgekosteten Augenblicks beginnen. Doch als das Geld aufgebraucht ist, nimmt das Schicksal seinen Lauf: Manon verleitet Des Grieux zum Glücksspiel. Sie werden im Spielcasino des Falschspiels beschuldigt und inhaftiert. Zwar kann Des Grieux auf Intervention seines Vaters bald entlassen werden, Manon allerdings wird verurteilt: Sie soll in die amerikanischen Kolonien deportiert werden. Auf einer Landstraße nach Le Havre kommt es zu einem letzten Wiedersehen. Manon, auf dem Weg in die Verbannung, erliegt in Des Grieux' Armen den Strapazen der Haft.

Manon traf den Nerv der Zeit. Das Protagonistenpaar, das beständig zwischen Gefühl und Vernunft, Geld und Liebe pendelt, spiegelt die Zerrissenheit bürgerlicher Identität. Massenet und seine Librettisten entwarfen allerdings kein unbehagliches Bild, sie schufen vielmehr eine ins Rokoko gewendete Attraktion, die Geschichte einer Amour fou.[129] Dass die Konvention der Opéra comique gesprochene Dialoge zwischen ihren musikalischen Nummern vorsah, kam Massenet bei der Dramatisierung sehr entgegen. Er unterlegte die nicht gesungenen Passagen mit einer Orchesterbegleitung und erfand auf diese Weise eine neue, sich vom Wagner'schen Musikdrama deutlich unterscheidende Art der durchkomponierten Oper. Massenet erreichte damit auch eine bislang unerhörte Intensivierung der Dialoge,[130] die ungeahnte Tiefendimensionen der Handlung transparent werden ließen. Diese Technik des Melodramatischen ist zwar bereits im 18. Jahrhundert erprobt worden, aber erst in *Manon* wurde auf diese Weise eine neuartige Psychologisierung erreicht, die konsequent auch im Parlando der gesungenen Partien Verwirklichung fand. Die Stilisierung des »realen« Sprachduktus, wie Massenet sie in *Hérodiade* vorbereitete und in *Manon* perfektionierte, kann als seine besondere Leistung gelten.[131]

Die Welt des Ancien Régime zeichnete Massenet mit großer Stilsicherheit nach. Die musikalische Formensprache des galanten Zeitalters rief er in einzelnen Ornamenten wie in ganzen Nummernfolgen (so im *Ballets de cour* des dritten Aktes) gekonnt in Erinnerung. Er erzielte dadurch eine Durchdringung der Stilebenen, die weit über einen reinen Historismus hinausgeht, und entwarf eine neue Form theatralischer Geschlossenheit. Auch die motivische Architektur der *Manon* ist bemerkenswert. Aus Phrasen, die sich scheinbar spontan aus dem dramatischen Moment ergeben und vielfach zunächst kaum auffällig sind, bezieht Massenet sein Material. So wird aus der unscheinbaren Auftrittsphase Manons »Je suis encor tout étourdie« (»Ich bin noch immer ganz benommen«) durch entwickelnde Abwandlungen im Laufe des Stückes langsam ihr eigentliches Leitmotiv gewonnen.

Zugleich ist *Manon* reich an eindrucksvollen Solonummern: Manons Abschied von ihrem häuslichen Glück »Adieu, notre petite table« (»Leb wohl, kleines Tischlein«; vorausweisend auf Mimis »Sono andati?« in Giacomo Puccinis *La Bohème*), ihre Gavotte »Obéissons, quand leur voix appelle« (»Wir müssen gehorchen, wenn ihre Stimmen uns rufen«), Des Grieux' Traumvision der gemeinsamen Zukunft mit Manon »En fermant les yeux« (»Ich schloss die Augen«) oder sein gepeinigtes »Ah! fuyez, douce image« (»Ach, fliehe, zartes Bild«) – Nummern, deren Wirkung von ausgesuchten Orchestereffekten unterstrichen wird. Wenn etwa Manon Des Grieux im Priesterseminar Saint-Sulpice verführt, unterbricht ihr »N'est-ce plus ma main que cette main presse?« (»Ist es nicht mehr meine Hand, die die deine drückt?«) mehrmals Einwürfe der Solovioline, Oboe und Klarinette – eine Kombination, die zarteste körperliche Berührungen ausdrückt.

Massenet stellte die Partitur der *Manon* im Juli 1883 fertig.[132] Er widmete sie Marie-Caroline Carvalho, der Gattin des Direktors der Pariser Opéra Comique Léon Carvalho, die ihrerseits bedauerte, die Titelpartie wegen ihres fortgeschrittenen Alters nicht mehr selbst übernehmen zu können.[133] Die erste Manon war Marie Heilbronn, jene Sopranistin, die schon Massenets erste Frauenrolle überhaupt in *La Grand'tante* interpretiert hatte. Mit Jean-Alexandre Talazac als Chevalier Des Grieux fand die Uraufführung im Januar 1884 an der Opéra Comique statt. Das Neuartige dieser Oper wurde von Pub-



Manon. Gemälde von Albert Matignon, 1903

likum und Kritik sofort erkannt und heftigst diskutiert,[134] verfehlte aber seine Wirkung nicht: Massenet gelang mit *Manon* ein Welterfolg, der weder von Marie Heilbronns Tod, der 1886 auf Bitte des Komponisten[135] den Pariser »Siegeszug« der Oper für fünf Jahre unterbrach, noch von Puccinis im Februar 1893 in Turin uraufgeführter *Manon Lescaut* langfristig beeinträchtigt wurde. Zusammen mit Gounods *Faust* und Bizets *Carmen* gilt Massenets *Manon* bis heute als Inbegriff der französischen Oper.

Einem anderen historischen Sujet wandte sich Massenet im Sommer 1884 zu. In dem von ihm vertonten Drama *Théodora* von Victorien Sardou (1831–1908) übernahm Sarah Bernhardt die Rolle der gleichnamigen byzantinischen Kaiserin. Von der Bühnenmusik, die Massenet in kürzester Zeit beisteuerte, wurde lediglich das *Chanson de Théodora* populär.[136]

Spanisches Heldenleben: *Le Cid* (1885)

1884 beging Frankreich offiziell den 200. Todestag des nun als Nationaldichter gefeierten Dramatikers Pierre Corneille.[137] Eines seiner bekanntesten Schauspiele ist *Le Cid* (1636/1637), die Geschichte des spanischen Nationalhelden Rodrigo Díaz de Vivar, genannt El Cid. Louis Gallet und Édouard Blau (1836–1906) hatten zwar nicht auf der Grundlage von Corneilles Drama, sondern in Anlehnung an eine frühere, spanische Version des Epos schon 1873 ein Textbuch für Bizet erarbeitet, das aber umfangreiche Skizze blieb.[138] Auf dieses Libretto kam Hartmann nun zurück. Er offerierte es Massenet, der es, ergänzt um zwei neue Szenen aus der Feder von Adolphe d'Ennery[139] und einige Originalzitate aus Corneilles *Le Cid*, annahm und die Komposition im Juni 1885 beendete.

Graf von Gormas ist ehrgeizig. Er will Erzieher des Thronfolgers und damit eine einflussreiche Persönlichkeit im Königreich Kastilien werden, das sich im 11. Jahrhundert gegen die Mauren behaupten muss. Seine Tochter Chimène liebt Rodrigue, den der König wegen seiner kriegerischen Verdienste zum Ritter schlägt. Damit nicht genug: Rodrigues Vater Don Diègue wird Erzieher des Thronfolgers. Gormas fasst dies als Affront auf und schlägt Don Diègue ins Gesicht – eine Schmach, deren Sühne Rodrigue seinem Vater gelobt. Im Zweikampf tötet er Gormas, was wiederum Chimène dazu bringt, Rache an Rodrigue zu schwören, obwohl sie ihn nach wie vor liebt.

Der König billigt Chimène zu, den Tod ihres Vaters zu vergelten, aber er vertagt die Ausführung, da der Krieg gegen die Mauren beginnt. Auf königliches Geheiß führt Rodrigue die spanischen Truppen an. Vor der Schlacht erscheint der heilige Jakobus und prophezeit ihm den Sieg. Zuversichtlich bricht Rodrigue in die Schlacht auf. Aus dieser kehrt der zunächst Totgeglaubte triumphal zurück. Der König steht zu seinem Wort: Chimène könne jetzt Genugtuung fordern. Von ihrer Liebe überwältigt, verzichtet sie darauf.

Im November 1885 feierte *Le Cid* seine Premiere. Es war nach *Le Roi de Lahore* Massenets zweites Werk, das im Palais Garnier uraufgeführt wurde. Die Rückkehr an diese Bühne bedingte einen Rückgriff auf das Schema der traditionellen Grand opéra, dem Massenet in *Le Cid* weitaus verbindlicher folgte als in *Le Roi de Lahore*. Umso frappanter zeigt sich der Unterschied zum schon Erreichten auf dem Gebiet der lyrischen Oper. Im Gegensatz zu den originellen, nuancenreichen Subtilitäten von *Manon* ist *Le Cid* dem Vorbild Giacomo Meyerbeers, besonders seinem *Le Prophète* (1849), verpflichtet. Massenets große, fanfarengesättigte Massenszenen, seine expressiven Solonummern (Chimènes »Pleurez, pleurez mes yeux« – »Weint, weint, meine Augen« und Rodrigues Gebet »Ô souverain, ô juge, ô père« – »O Herr, o Richter, o Vater«), die extreme Stimmführung (wie im ekstatischen Schlussduett »Serment d'amour, promesse éternelle, je t'accepte« – »Liebesschwur, ewiges Versprechen, ich nehme dich an«), aber auch die Art und Weise der Melodiebildung und Instrumentation verweisen deutlich auf Meyerbeer. Lediglich im Ballett der Oper, einer Suite spanischer Tänze (*Castillane, Andalouse, Aragonaise, Aubade, Catalane, Madrilène* und *Navarraise*) setzte Massenet ausgefallenere, für ihn typische Orchestrierungseffekte ein.

Die musiktheatralische Klassizität à la Meyerbeer, die Massenet in *Le Cid* als Äquivalent des »klassischen« Ranges Corneilles anstrebte, wurde von Publikum und Premierenkritik durchaus goutiert.[140] Getragen von den Interpretationen des Tenorstars Jean de Reszke als Rodrigue und seines Bruders Édouard de Reszke als Don Diègue, stieß das neue Werk, das Massenets Œuvre um die Facette des Tragisch-Heroischen erweiterte, auf anerkennenden Beifall.

Anerkennung fand auch eine weitere szenische Musik Massenets, die er 1886 für Sardous Schauspiel *Le Crocodile* schrieb. Wegen der großen Nachfrage veröffentlichte Hartmann zwei Nummern aus dieser etwas umfangreicheren Bühnenmusik.[141]

Deutsche Tragödie: *Werther* (1887)

Die französische Oper des Zweiten Kaiserreichs zeigte eine unerwartete Affinität zum Werk Johann Wolfgang von Goethes. Charles Gounods *Faust* (1859), Hervés darauf basierende Parodie *Le Petit Faust* (1869) und Ambroise Thomas' *Mignon* (1866) hatten sich zu großen Publikumsmagneten entwickelt. Erst der verlorene Krieg gegen Preußen und die generelle antideutsche Stimmung in Frankreich setzten dieser Konjunktur ein Ende.

Es war Hartmann, der trotz dieser Ausgangslage eine weitere Opernadaption Goethes ins Auge fasste. In Goethes Briefroman *Die Leiden des jungen Werthers* (1774), einem Stoff, den sogar der kämpferische Goethe-Gegner Jules Barbey d'Aurevilly gelten ließ,[142] sah er ein ideales Potenzial für Massenet und dessen mit *Manon* eingeschlagenen Weg des lyrischen Dramas. Seit 1880 arbeiteten Paul Milliet und Édouard Blau in seinem Auftrag an einer Adaption. Auf einer gemeinsamen Eisenbahnfahrt zu einer Mailänder Aufführungsserie der *Hérodiade* setzte Hartmann Massenet 1882 den Stoff auseinander.[143] Die Umwandlung der Romanvorlage in ein Textbuch stellte Milliet und Blau jedoch vor erhebliche Schwierigkeiten und beschäftigte sie dementsprechend die folgenden Jahre, sodass sich Massenet zunächst anderen Projekten widmete. Am Ende zeigten ihre Bemühungen aber doch noch Früchte. Zwar wies die Handlung nun gegenüber Goethes Roman signifikante Unterschiede auf, dafür gab es aber einen wohlproportionierten, straffen Spannungsbogen.

Der junge, schwärmerische Werther holt Charlotte, die Tochter des örtlichen Amtsmannes, ab, um mit ihr einen Ball zu besuchen. Auf der Rückkehr, im Mondschein, bekennt Werther ihr seine Liebe. Doch Charlotte antwortet darauf nicht und meint, dass es ihre Aufgabe sei, ihren Geschwistern die verstorbene Mutter zu ersetzen. Vollends zerstört werden Werthers Hoffnungen, als er realisiert, dass Charlotte mit Albert verlobt ist. Es entspinnt sich eine qualvolle Dreiecksgeschichte. Um einen Ausweg aus der unerträglichen Situ-

ation zu finden, bittet Charlotte Werther, er solle verreisen und erst zu Weihnachten zurückkehren. Werther nimmt Abschied und verletzt dabei Sophie, Charlottes jüngere Schwester, die ihm ihre Gefühle angetragen hat.

Am Weihnachtsabend desselben Jahres liest Charlotte beunruhigt Werthers Briefe. Plötzlich steht er selbst unvermittelt vor ihr. Seine leidenschaftliche Übersetzung eines Gedichtes des mythischen Dichters Ossian lässt Charlotte nun auch ihre Liebe gestehen, gleich darauf weist sie Werther aber endgültig von sich. Dieser stürmt davon. Etwas später erreicht Albert ein Schreiben Werthers, in dem er diesen bittet, ihm für eine vermeintliche Reise dessen Pistolen zu leihen. Albert, der ahnt, was passieren wird, sendet die Waffen. Charlotte eilt zu Werther, der, wie sie entsetzt sehen muss, seinem Leben tatsächlich ein Ende bereitet hat: Sie begleitet sein Sterben in der Weihnachtsnacht.

In die Komposition des *Werther*, sagte Massenet später, habe er seine ganze Seele und sein künstlerisches Gewissen gelegt.[144] Zweifellos zog er eine Zwischenbilanz aus den Erfahrungen der vorangegangenen Werke, besonders entscheidend war aber seine Idee eines durchkomponierten lyrischen Dramas. Wenn Marcel Proust 1908 Massenets *Werther* zur Beschreibung einer »Phrase, die zum ersten Mal in seinem Stück auftaucht, wie eine bisher unbemerkt gebliebene Statistin, wie eine unter den Klangwelten erscheinende Nymphe«,[145] anregte, dann umschrieb er damit jenes zarte Beziehungsgeflecht feingliedriger Motive, das Massenet zuerst in *Manon* erprobt und in *Werther* konsequent weiterentwickelt hatte.

In *Werther* gelangen Massenet darüber hinaus suggestive Stimmungswerte: die Mondnacht des ersten Aufzugs (*Clair de lune*), die weinselige, »altdeutsche« Septemberatmosphäre zu Beginn des zweiten Aktes, Werthers wild-romantische Ossian-Rezitation (in der Massenet nochmals seine Schumann-Erfahrung fruchtbar machen konnte) und endlich die Finalszenen des Dramas, die als prägnanteste Winterdarstellungen der Musikgeschichte bezeichnet werden können.[146] In monotonen, fahlen Sextbewegungen stellt Massenet

den trüben Dezembertag vor, von dem Charlotte in Werthers letztem Brief liest, in einem wogenden Orchesterzwischenspiel den Schneesturm am Beginn des letzten Bildes (*La Nuit de Noël*). Die Tragödie des Sterbens von Werther mit der »Noël!« (»Weihnachten!«) singenden Kinderschar zu kontrastieren, ist eine besonders augenfällige dramatische Zuspitzung.

Stilles Zentrum der Oper ist jedoch Charlottes nahezu in Form eines langsamen Walzers[147] angelegte *Tränenarie* (*Air des larmes*). Umspielt von einem Saxofon, wehrt sich Charlotte dagegen, ihre Tränen zu unterdrücken. Derart larmoyante Szenen erfüllten in Wort und Musik eine wesentliche Aufgabe der Oper des 19. Jahrhunderts. So, wie sich Charlotte ausbedingt, dem ihr auferlegten Schicksal durch Weinen zu begegnen, so wurde das Musiktheater, allen voran jenes von Jules Massenet, vom Publikum als Ventil gesellschaftlicher Repression genutzt und verstanden:

»Les larmes qu'on ne pleure pas
dans notre âme retombent toutes,
et de leurs patientes gouttes
martèlent le cœur triste et las!«[148]

(»Die Tränen, die man nicht weint,
fallen in unsere Seele,
und ihr stetes Tropfen
lässt das traurige und müde Herz versteinern!«)

Massenet erschien die Entstehungsgeschichte des *Werther* später zu prosaisch: Er erzählte stattdessen, er hätte erst in Wetzlar, dem Ort des Geschehens, inspiriert von Stoff und Schauplatz, entscheidende Impulse für sein Werk empfangen.[149] Wie auch immer – die Arbeiten an der Partitur waren im Juli 1887 abgeschlossen.[150]

Der Uraufführung des *Werther* stellten sich zunächst schwerwiegende Hindernisse in den Weg. Nicht nur, dass Léon Carvalho (1825–1897) das düstere Sujet kategorisch ablehnte, die Opéra Comique brannte am 25. Mai 1887 ab, noch dazu während einer Auf-

führung von Thomas' Goethe-Oper *Mignon*. 131 Menschen fanden dabei den Tod. (Auch Massenet hatte einen Verlust zu beklagen: Im Feuer verbrannten die Partituren und das Orchestermaterial seiner beiden ersten Opern *La Grand'tante* und *Don César de Bazan*.[151]) In seiner Funktion als Direktor wurde Carvalho für die Katastrophe verantwortlich gemacht und zu einer Geldbuße sowie sechs Monaten Freiheitsstrafe verurteilt.[152] An eine Premiere der neuen Oper war für Massenet zunächst einmal nicht zu denken. Er zog *Werther* deswegen vorerst zurück.

Mit Sibyl Sanderson (1864–1903) trat dafür ein neuer Mensch in sein Leben. Massenet hatte die 22-jährige kalifornische Sopranistin 1887 in Den Haag kennengelernt, die zusammen mit ihrer Mutter versuchte, in Europa als Sängerin zu reüssieren.[153] In Den Haag interpretierte sie die Titelrolle der *Manon*. Massenet war begeistert von ihren stimmlichen Fähigkeiten und ihrem Charisma. In Sibyl Sanderson schien ihm die perfekte Interpretin seiner Musik begegnet zu sein. Nachdem er 1888 für sie sein Lied *Pensée d'automne* orchestriert hatte,[154] sollte sie ihn im darauffolgenden Jahr zur Komposition seines extravagantesten Werkes anregen.



Sibyl Sanderson

Im Fokus der Welt (1889–1894)

»Voici le divin moment«: *Esclarmonde* (1889)

Die seit 1851 stattfindenden Weltausstellungen waren Foren wirtschaftlichen Interesses und nationaler Identitätsstiftung, vor allem aber boten sie ihren Besuchern außergewöhnlich intensive Erfahrungen.[155] Die 1889 zum dritten Mal in Paris veranstaltete Exposition universelle war diesbezüglich die vielleicht spektakulärste – sie war ein Umschlagplatz von Materiellem und Immateriellem: Der junge Debussy lernte hier etwa die javanische Musik und deren Instrumente kennen.

Aus Anlass dieser Weltausstellung ließ der Ingenieur Gustave Eiffel den nach ihm benannten Turm errichten – eine einzigartige Attraktion, die so populär war, dass ihre enormen Kosten innerhalb eines Jahres bereits zu drei Vierteln wieder eingespielt werden konnten. Aber auch andere Bauten, wie die von Charles Louis Ferdinand Dutert erbaute Maschinenhalle, die Galerie des Machines, erregten wegen ihrer gotischen Anleihen große Aufmerksamkeit.[156] Sakrales Ausdrucksrepertoire verwendete schließlich auch Joseph-Antoine Bouvard in dem von ihm entworfenen Grand Dôme, einer riesigen Kuppelhalle, geschmückt mit historistischen Fresken vor »byzantinischen« Goldhintergründen.

Massenets *Esclarmonde*, die, als inoffizieller Teil der Eröffnungsfeierlichkeiten der Weltausstellung,[157] am 15. Mai 1889 in der Salle du Châtelet der Opéra Comique uraufgeführt wurde,[158] stand diesen architektonischen Reizen in nichts nach. Auch hier sollte die Opulenz des byzantinischen Altertums überwältigen. Massenets Librettisten Alfred Blau († 1896) und Louis Ferdinand de Gramont (1855–1912) hatten für ihr »Opéra romanesque« untertiteltes Werk einen mittelalterlichen Versroman verwendet: *Parthénopéus de Blois*, die Liebesgeschichte zwischen einem Ritter und Melior, der Tochter eines byzantinischen Kaisers, die mit magischen Fähigkeiten ausgestattet ist. Um

sich ihre Zauberkraft zu bewahren, muss sie allerdings einen Schleier tragen und darf diesen auch in der (immer nächtlichen) Gegenwart ihres Liebhabers nicht abnehmen. Erst nach einigen Verwicklungen, scheinbaren Täuschungen und kriegerischen Auseinandersetzungen können sich die beiden Liebenden auch von Angesicht zu Angesicht begegnen. Blau und de Gramont arbeiteten seit 1882 an diesem Sujet.[159] Sie erweiterten es beträchtlich, indem sie die Figur des Ritters Parthénopéus in ihrer Version Roland nannten, und damit auf das fantastische Renaissance-Epos *Orlando furioso* (*Der rasende Roland*) von Ludovico Ariost anspielten.[160] Aus der Zauberin Melior wurde hingegen Esclarmonde – ein Name, der ebenfalls Assoziationen wecken sollte, diesmal an das Heldenlied *Les Aventures merveilleuses de Huon de Bordeaux* aus dem 13. Jahrhundert.[161]

Massenet, dem Hartmann das mit solchen Referenzen angereicherte Buch nach einer Überarbeitung 1887 anbot, erkannte sehr schnell, dass es sich dabei um das geradezu ideale Vehikel für seine und Sibyl Sandersons musiktheatralischen Ambitionen handelte. Da vor allem die Möglichkeit bestand, *Esclarmonde* im Rahmen der bevorstehenden Weltausstellung zur Aufführung zu bringen, bewältigte Massenet die Kompositionsskizze in nur zehn Wochen.[162] Den Großteil von *Esclarmonde* schrieb er im Grand Hôtel in Vevey (Schweiz), in demselben Hotel, in dem Sibyl Sanderson mit ihrer Mutter residierte:[163] »Mademoiselle Sanderson, ihre Mutter und die drei Schwestern wohnten ebenfalls im Grand-Hotel von Vevey, und allabendlich zwischen 17 und 19 Uhr ließ ich unsere künftige Esclarmonde die Szenen erarbeiten, die ich tagsüber komponiert hatte.«[164]

In solch enger Zusammenarbeit mit Sibyl Sanderson entwarf er eine Oper, die vorrangig überwältigen sollte. Die akustischen Qualitäten der *Esclarmonde* sollten ihren spektakulären Schauwerten in nichts nachstehen. Massenet konzipierte die Rolle der Esclarmonde zu diesem Zweck als hoch virtuose Partie, die das ganze Potenzial von Sandersons Stimme auskostete,[165] und schuf ihr so eine würdige Plattform für ihr Pariser Debüt.[166]

Neben solcher Vokalakrobatik war es aber auch die grundsätzliche Struktur des Werkes, von der sich Massenet Erstaunen erhoffte.

Er rechnete dabei mit der nach dem Untergang des Zweiten Kaiserreichs neu aufgeflammten Popularität der Opéra féerie,[167] einer Gattung, die mit ihren Zauber- und Fantasiesujets dem Eskapismusbedürfnis des französischen Bürgertums entsprach. Erfolgreiche Opern wie Jacques Offenbachs Jules-Verne-Adaption *Le Voyage dans la lune* (*Die Reise zum Mond*, 1875) zeigten sensationelle Bühnenwelten und bestachen durch imaginative, effektreiche Musik. Massenet hatte sich zwar in der Opéra féerie selbst noch nicht versucht, in seiner 1882 veröffentlichten sechsten Orchestersuite, den *Scènes de féerie*, aber gezeigt, dass er die kompositorischen Erfordernisse des Genres souverän zu handhaben wusste.



Sakrale Formen im Dienst der Wirtschaft: Der von Joseph-Antoine Bouvard entworfene Grand Dôme der Pariser Weltausstellung.
Dôme central à l'exposition universelle de 1889.
Gemälde von Louis Béroud, 1889

Obwohl *Esclarmonde* mit ihrem Nummernschema im traditionellen Sinne wesentlich »opernhafter« ist als Massenets zuvor entstandener, aber damals noch immer nicht aufgeführter *Werther*,[168] musste schließlich die Verwendung von Leitmotiven als vermeintliche Anleihe bei Richard Wagners Musikdrama Aufsehen erregen. Tatsächlich arbeitet Massenet mit nur sechs Motiven, die er jedoch nicht in Wagner'scher Manier gebraucht,[169] d. h. sie nicht konstanten Abwandlungen unterzieht. Eher haben sie den Charakter von Erinnerungsmotiven, unveränderten musikalisch-thematischen Etiketten. Dessen ungeachtet erwies Massenet Wagner seine ausdrückliche Reverenz, insofern er in seine Partitur zahlreiche Allusionen einstreute, die sich auf das Œuvre des von ihm nach wie vor verehrten[170] Bayreuther Kollegen beziehen. Massenets Schüler Raymond de Rigné nannte diese Anspielungen später »petites malices« (»kleine Streiche«).[171] So erinnert der Prolog der Oper mit seinem auffallenden Einsatz einer Kirchenorgel an den Beginn der *Meistersinger von Nürnberg*.[172] Massenet zitiert Wagner aber auch notengetreu, wenn er etwa den berühmten »Tristan-Akkord« einsetzt.[173]

Vom Feuilleton wurden diese Anspielungen als Einfluss Wagners interpretiert, dem sich Massenet anscheinend nicht hatte entziehen können. Unabhängig davon standen viele Kritiker *Esclarmonde* eher wohlwollend gegenüber. Sie billigten der Oper gewisse Eigenständigkeiten zu und lobten Massenets Geschick, Wagners durchaus effektiv erachtete Techniken einem grundsätzlich »französischen« Musiktheater verfügbar gemacht zu haben:[174] Massenets *Esclarmonde* war die französische Antwort auf Richard Wagner.[175] Trotz der viel diskutierten Wagner-Bezüge war die Uraufführung von *Esclarmonde* ein großer Erfolg – ein Triumph, begründet durch Massenets suggestive Musik,[176] die verschwenderische Ausstattung und modernste Bühnentechnik, die besonders von den erst kürzlich installierten elektrischen Beleuchtungs- und Visualisierungsmöglichkeiten der Opéra Comique Gebrauch machte:[177] So gab es erstmals Diaprojektionen auf Leinwand.[178] Aber auch das Sujet erhielt allgemeines Lob, was an der kalkulierten Offenheit des Librettos für verschiedenste Lesarten lag.[179] In der Karriere Massenets war dies tatsächlich ein »divin mo-

ment« (»göttlicher Augenblick«), wie es im großen Liebesduett im zweiten Akt heißt.[180]

Während der Weltausstellung erlebte Massenets *Esclarmonde* 91 Vorstellungen.[181] Dann gab Sibyl Sanderson ihre Rolle ab, um ein Engagement am Théâtre Royal de la Monnaie in Brüssel anzutreten.[182] Da aber die Interpretation der Titelpartie und damit auch der Erfolg der Oper zu sehr auf die Sanderson zugeschnitten waren, erwog man keine langfristige Fortsetzung und nahm die *Esclarmonde* nach zehn weiteren Aufführungen im folgenden Jahr aus dem Programm.[183] Dieses abrupte Ende schadete der Oper eminent. Zwar gab es auch später einige Bühnen, die sich an das aufwendig zu realisierende Werk wagten,[184] aber ein Repertoirestück wurde es nie.



Originalplakat von Auguste-François Gorguet für die Uraufführung von Massenets *Esclarmonde* am 15. Mai 1889

Musik über Frauen, Musik für Frauen

Im Uraufführungsjahr der *Esclarmonde* erschien auch der Gesellschaftsroman *Notre Cœur* von Guy de Maupassant (1850–1893).[185] Mit der Figur des Komponisten Massival porträtierte Maupassant unmissverständlich die längst öffentlich gewordene Persönlichkeit Jules Massenet. Dieser erschien hier als »der Musiker Massival, der gefeierte Komponist der *Rebekka*, seit fünfzehn Jahren als der ›junge berühmte Meister‹ bekannt«.[186] »Er hatte zwei große Erfolge gehabt, eine Oper, die zuerst in Brüssel und dann in Paris aufgeführt wurde, wo sie in der komischen Oper lebhaften Beifall fand, und später ein zweites Werk, das von der Großen Oper ohne weiteres angenommen und aufgeführt wurde, weshalb man ihn für einen Mann von großem Talent hielt. Dann aber war eine Art von Stillstand eingetreten, wie es so manchen Künstlern unserer Zeit ergeht, eine Art lähmender Krankheit, – Ruhm und Erfolg begleiten sie nicht wie ihre Väter ins hohe Alter, sondern sie werden oft in der Blüte ihres Lebens unfruchtbar.«[187] In solch vermeintlichem kreativem Stillstand sah Maupassant das Symptom einer verfallenden Epoche. Sein Protagonist gab ihm Anlass zum exemplarischen Vorführen eines zweifelhaften Charakters, der als Beispiel dienen konnte für die ebenso zweifelhafte Gesellschaft der Dritten Republik. Maupassant präsentiert Massival / Massenet als einen Komponisten der Salons, in denen er, umschwärmt von Verehrerinnen, seine Musik zu Gehör bringt und amourösen Abenteuern nachgeht. Diesem Image war bereits ein Jahr zuvor vom Maler Albert Aublet Gestalt gegeben worden. In seinem Gemälde *Autour d'une partition* (*Über einer Partitur*) hatte er Massenet bei der Probenarbeit mit Sibyl Sanderson im Salon des ebenfalls anwesenden Literaten Pierre Loti dargestellt, umgeben von drei weiteren, andächtig lauschenden Frauen. Das Bild fand durch seine Veröffentlichung in der Zeitschrift *Le Théâtre* im Juli 1889 eine große Verbreitung und etablierte Massenets Reputation als Frauenliebling. Massenet gefiel sich in dieser Rolle, dem weibliche Avancen zwar schmeichelten, der es aber wohl nicht zu Affären kommen ließ.[188]

Dieser Ruf hatte allerdings verheerende Folgen für die Rezeption seiner Kompositionen: »Man liebt ihn, weil seine Musik jene verruchte Sentimentalität besitzt, die den Halbweltsdamen gefällt«,[189] räsonierte der Kritiker Willy (alias Henry Gauthier-Villars) im Februar 1890 über Massenet, den er auch einen »Wagner pour grandes cocottes« (»Wagner für Großkokotten«) und einen »mystique pour cabinets particuliers«[190] (»Mystiker des Separees«) nannte.

In Anbetracht von Massenets passioniert gestalteten Frauenfiguren, speziell jener der Manon, und seines Habitus als Connaisseur des Weiblichen formte sich das Bild eines Komponisten, der Musik für Frauen über Frauen schrieb. 1901 meinte etwa Debussy, Massenets »unablässige Neugier« zu bemerken, mit der dieser »in seiner Musik Zeugnisse für die Beschreibung der weiblichen Seele zu geben sucht«.[191] Seine Harmonien, fuhr Debussy fort, seien »wie menschliche Arme, die Melodien wie Nacken, die von diesen Armen umschlungen werden«.[192] Beschreibungen wie diese feminisierten Massenets Musik und hallten in Spottworten wie »fille de Gounod«[193] (»Gounods Tochter«) oder »belle-sœur de Bizet«[194] (»Bizets Schwägerin«) wider.

Notre Cœur, Maupassants bitteres literarisches Porträt, provozierte jedenfalls keine Verstimmung bei Massenet. Ganz im Gegenteil: 1891 ließ er im dritten Band seiner *Mélodies* sogar eine Vertonung des Maupassant-Gedichtes *Je cours après le bonheur!* erscheinen.

Le Mage (1891) und Neubeginn

Nach dem immerhin mehrmonatigen Sensationserfolg von *Esclarmonde* befand sich Massenet mit Hartmann in neuen Verhandlungen über ein Bühnenwerk. Man einigte sich auf den skandalumwitterten Schriftsteller Jean Richepin (1849–1926), der mit *Le Mage* (*Der Magier*) ein Sujet vorgab, das wieder deutlicher in der Tradition der Grand opéra und damit näher bei Massenets musiktheatralischem Durchbruchswerk *Le Roi de Lahore* stand. Die Geschichte von dem persischen General und nachmaligen Zauberer-Philosophen Zarastra

(Zarathustra), der gefangenen Königin Anahita und der bösen Priesterin Varedha bot alle gewohnten Ingredienzien der Gattung: Solo- und Massenszenen, exotische Schauplätze und Ballette sowie Zerstörungsszenarien. Mit der Zeichnung eines intriganten weiblichen Charakters versuchte Massenet vermutlich, der Kritik zu begegnen, er verstünde sich lediglich auf die Darstellung weiblicher Sinnlichkeit.[195]



Geflügelter Genius. Illustration aus dem Klavierauszug von Massenets *Le Mage*, erschienen bei Georges Hartmann, Paris 1891

Massenet begann im Sommer 1889 mit der Komposition von *Le Mage*.[196] In seinen *Souvenirs* spricht Massenet davon, dass sein Freund Charles Malherbe (1853–1911)aus »herumliegenden Papieren«,[197] früheren Werken des Komponisten, solche ausgesucht habe, die »er mir in verschiedenen Akten des ›Mage‹ zu verwenden empfahl«,[198] etwa die 1884 für London geschriebene Gelegenheitskantate *Apollo's Invocation*.[199] Wie Massenet selbst rückblickend andeutet, geschah dies aus Zeitmangel,[200] es mag wohl aber auch an seiner Uninspiriertheit angesichts der unvorteilhaft aus verschiedenen Erfolgsstücken anderer Komponisten (vor allem Giuseppe Verdis *Aida*) zusammengesetzten Handlung gelegen haben.

Das Generische des *Mage*-Plots fiel auch der Uraufführungskritik auf.[201] Da Massenet die eklektische Geschichte musikalisch mehr formelhaft[202] denn individuell gestaltet hatte, wurde *Le Mage* eines seiner am wenigsten erfolgreichen Werke. Zwar folgten der Uraufführung am 16. März 1891 im Pariser Palais Garnier 31 Folgevorstellungen, gemessen an den üblichen Aufführungszahlen vergleichbarer Grand opéras konnte *Le Mage* aber nur als Misserfolg bezeichnet werden – die Zeit der Gattung war endgültig vorbei.

Das Jahr 1891 war für Massenet ein Jahr grundsätzlicher Ungewissheit. Im Februar hatte Hartmann nach einem undurchsichtigen Bankrott[203] die Bestände seines Verlages an Henri Heugel (1844–1916) verkaufen müssen. Er konnte später wieder im Verlagswesen tätig werden und sich um die Unterstützung jüngerer französischer Komponisten wie Debussy bemühen,[204] mit Massenet stand er aber weder geschäftlich noch künstlerisch mehr in Kontakt. Die Bindung an ein neues Verlagshaus bedeutete für Massenet zwar zunächst eine Umstellung, langfristig stellte sie sich aber als ebenso glücklich heraus wie die Verbindung mit Hartmann. Heugel wusste nämlich sehr wohl, dass Massenet trotz seines jüngsten Fehlschlages mit *Le Mage* nach wie vor ein Gewinnbringer allerersten Ranges war, und tat alles, um dessen Werke anzupreisen. Und so wurde Heugels Zeitschrift *Le Ménestrel* fortan das zentrale Werbemedium für Massenets Musik.[205]



Massenet und Jean Richepin in Karikaturen von Charles Gilbert-Martin auf dem Titelblatt der Zeitschrift *Le Don Quichotte* anlässlich der Uraufführung von *Le Mage*, März 1891

Im Krisenjahr 1891 fand Massenet die Zeit, seinen einzigen Beitrag zur Gattung der Sinfonischen Dichtung zu komponieren: *Visions* (*Visionen*) für Sopran, Solovioline, Harfe, Harmonium und groß besetztes Orchester.[206] Das ungewöhnliche, seinem neuen Verleger Heugel gewidmete Werk wartete mit einer instrumentalen Sensation, einem Elektrofon, auf. Massenet notierte dessen Stimme mit blauem Bleistift und bewies damit einmal mehr sein Geschick für aparte Instrumentalfarben.

Triumphe in Wien (1892): *Werther* und *Le Carillon*

Inzwischen hatten sich die Voraussetzungen für eine Premiere des *Werther* günstig verändert. Unter der Direktion von Wilhelm Jahn (1835–1900) war der Wiener Hofoper mit einer Aufführungsserie der *Manon* ein großer Kassenerfolg gelungen.[207] Getragen wurde dieser Erfolg von der Des-Grieux-Interpretation des belgischen Startenors Ernest van Dyck (1861–1923), einem Bewunderer Massenets. Er war

es auch, der bei den bald darauf aufgenommenen Verhandlungen der Hofoper mit Massenet und Heugel über die Uraufführung des *Werther* – eine Gelegenheit, die man sich in Wien nach der lukrativen Bilanz von *Manon* keinesfalls entgehen lassen wollte – eine wichtige vermittelnde Rolle spielte.[208]

Massenets *Werther* wurde anfänglich als nicht abendfüllend erachtet, sodass man deshalb eine mit einem Ballett gekoppelte Aufführung plante. Zu diesem Zweck entwarf van Dyck ein knappes Szenario, eine »Légende dansée et mimée«,[209] angesiedelt im Flandern des 15. Jahrhunderts.[210] Massenet komponierte die turbulente Geschichte des Glockengießers Karl und seiner Braut Bertha im Sommer 1891.[211] Interessantester Teil dieses Balletts ist ein *Dialogue sentimentale*, in dem die Liebenden durch ein Wechselspiel von Violine und Violoncello repräsentiert werden. Lokalkolorit garantiert dagegen eine *Danse flamande*.

Schließlich einigte man sich aber doch auf selbstständige Vorstellungen von *Werther* und *Le Carillon*. Der Wiener Musikschriftsteller Max Kalbeck (1850–1921), der 1887 mit *Le Cid* bereits einmal eine Massenet-Oper übersetzt hatte,[212] übernahm die heikle Aufgabe, *Werther* ins Deutsche zu übertragen, war doch gerade dieses Sujet ein zentrales Objekt der bürgerlich-nationalistischen Goethe-Verehrung in Deutschland und Österreich-Ungarn. Der Routinier Kalbeck meisterte diese Herausforderung jedoch souverän und legte eine relativ nüchterne Übersetzung vor. Die Uraufführung des *Werther* am 16. Februar 1892 – mitten in der Wiener Karnevalssaison – mit van Dyck als Werther und der österreichischen Sopranistin Marie Therese Renard als Charlotte unter der persönlichen Leitung von Hofoperndirektor Wilhelm Jahn wurde trotz der zahlreichen im Vorfeld geäußerten frankreichfeindlichen Ressentiments günstig aufgenommen. Selbst der skeptische Eduard Hanslick, damals Musikkritiker der *Neuen Freien Presse*, äußerte sich sehr lobend zu Massenets Drame lyrique: Nach Gounods *Faust*, so Hanslick, finde sich in der neueren französischen Opernliteratur kein Werk, das dem deutschen Musikcharakter so nahekommt wie der *Werther*.[213] Massenets Verzicht auf Äußerlichkeit habe ihm als französischem Komponisten



Karikatur Massenets, flankiert von den *Werther*-Sängern Ernest van Dyck und Marie Therese Renard im Wiener Witzblatt *Die Bombe*, 21. Februar 1892

»starke Selbstverleugnung«[214] abverlangt. Es sei ihm gelungen, »die ganze Oper hindurch eine merkwürdig einheitliche Stimmung festzuhalten«.[215] Das Wiener Hofoperntheater könne »mit berechtigtem Stolz sich seiner Werther-Vorstellung rühmen«.[216] Dennoch, so Hanslicks Fazit, »hätten wir Ton und Geberde [sic!] mehr naiv gewünscht, nicht so pathetisch, schwer und sentimental«.[217]

Fünf Tage nach Massenets *Werther* folgte (unter seinem deutschen Titel *Das Glockenspiel*) die Premiere des Balletts *Le Carillon*,[218] das nun mit Peter Cornelius' komischer Oper *Der Barbier von Bagdad* gekoppelt wurde. Massenet verlor nach diesen zwei Premieren keine Zeit. Bereits am 24. Februar 1892 verließ er mit dem Orient-Express-Zug (wie die *Neue Freie Presse* meldete) Wien in Richtung Paris.[219]

In Anbetracht des Wiener Erfolges und der allgemeinen Konjunktur »deutscher« Stoffe auf europäischen Opernbühnen (1890 wurden in Turin Alfredo Catalanis *Loreley*, 1891 in Rom *L'amico Fritz* von Pietro Mascagni gewinnbringend uraufgeführt) entschloss sich nun auch Léon Carvalho, Direktor der neu eröffneten Opéra Comique,[220] *Werther* an seinem Haus zu geben. Der Publikumsanklang

der Pariser Erstaufführung im Januar 1893 war aber keineswegs ein günstiger, was teilweise auf die schwache Interpretation der Hauptrollen zurückgeführt werden muss.[221] Erst 1903 begann sich Massenets *Werther* auf französischen Bühnen durchzusetzen.[222]

Massenets Popularität in Frankreich wurde zunächst noch durch seine *Manon* begründet. Sibyl Sanderson hatte die Partie nach ihrer Rückkehr aus Brüssel in einer Wiederaufnahme gesungen[223] und damit einmal mehr gezeigt, welches Potenzial ihre Massenet-Interpretationen besaßen. Es lag daher nahe, mit und für sie ein neues Werk zu kreieren.

Zwischen Diesseits und Jenseits: *Thaïs* (1894)

Die 1890 erschienene Novelle *Thaïs* von Anatole France war die Vorlage für Massenets nächste Oper. Basierend auf einer frühmittelalterlichen Heiligenlegende[224] spielt die Geschichte im vierten nachchristlichen Jahrhundert in einem zwischen frühem Christentum und antikem Vielgötterglauben zerrissenen Ägypten. In Alexandria macht die Kurtisane Thaïs von sich reden – sehr zum Missfallen des zönobitischen Mönches Paphnuce (in der Oper dann in Athanaël umbenannt).[225] Dieser beschließt, sie erst zum asketischen, aber heilbringenden Christentum zurückzuführen, um sie dann zum Eintritt in eine klösterliche Gemeinschaft zu bewegen. Thaïs, die eigentlich in der lebensbejahenden Sinnlichkeit der Antike Gewissheit findet, innerlich jedoch von der Vergänglichkeit alles Irdischen zutiefst verängstigt ist, wird durch Paphnuces unermüdliche Predigten tatsächlich von der neuen Lehre überzeugt. Auch in Paphnuce vollzieht sich ein Wandel: Von Thaïs' Schönheit überwältigt, verliebt er sich in sie. Da ihre Liebe aber nunmehr unerschütterlich auf Gott und das ewige Leben gerichtet ist, bleibt er nach Thaïs' Tod als gebrochener Mann zurück, verflucht von den Nonnen ihres Klosters.

Auffallend war *Thaïs* schon allein wegen ihrer Hauptfigur, einer für das Fin de Siècle typischen Femme fatale wie Gustave Flauberts

Salammbô, Oscar Wildes Salomé oder Pierre Louÿs' Chrysis, einer Heroine, die aber im Gegensatz zu diesen geläutert und damit vor einem blutig-spektakulären Tod bewahrt wird. *Thaïs* ist somit erneut dem Lieblingsthema Massenets gewidmet, dem spannungsreichen Aufeinandertreffen von Eros und Religion, von weltlicher Sinnlichkeit und metaphysischen Idealen. Louis Gallet, Massenets beständigster Librettist, hielt sich dabei eng an France. Zwar ließ er aus dramaturgischen Gründen wichtige Passagen des Romans unberücksichtigt (so etwa die Schilderung eines antiken Symposions, eines philosophischen Trinkgelages),[226] aber die durchaus antiklerikale Stoßrichtung[227] der Vorlage ist dennoch deutlich erkennbar: Am Ende bleibt der Mönch Athanaël in einer materialistischen Welt einsam und ernüchtert zurück,[228] all seine Askese und all sein Eifern haben ihm nichts genutzt.

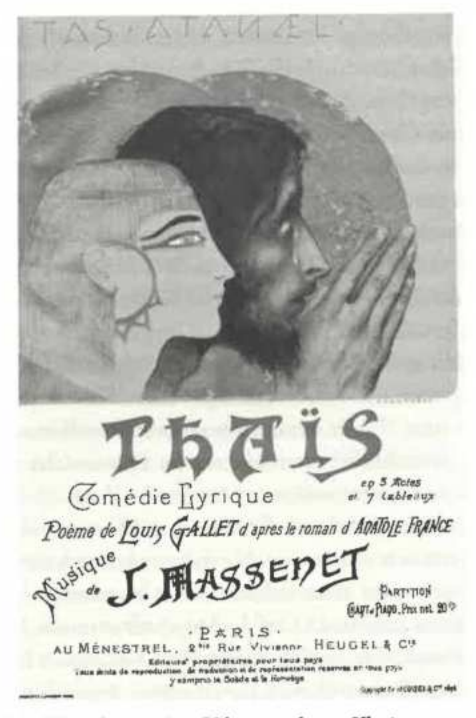
Anatole Frances Abrechnung mit dem religiösen Fanatismus hatte ihren Anlass. Durch die angeblichen Marienerscheinungen der Bernadette Soubirous im gaskognischen Lourdes und die sich seit 1861 daran anschließenden massenhaften Wallfahrten hatte die katholische Bewegung in Frankreich ungeheuren Auftrieb erfahren. Die nun wieder salonfähige (und auch gerne öffentlich demonstrierte) Frömmigkeit stand den positivistischen Grundsätzen vieler Intellektueller und Künstler der Dritten Republik entgegen. France gab diesen Vorbehalten in *Thaïs* ironischen Ausdruck. Dem Agnostiker Massenet,[229] der mit *Marie-Magdeleine* auf der Woge dieses neu erstarkten Katholizismus geritten war und damit seinen Durchbruch als Komponist begründet hatte, kam es nun zu, Frances religionskritischen Stoff zu vertonen.

Das ungewöhnliche, von Gallet und Massenet »Comédie lyrique« untertitelte Werk provozierte erwartungsgemäß: Nach der Uraufführung am 16. März 1894 verdammte die katholische Presse die neue Oper.[230] Sibyl Sanderson, die im Vorfeld die Premiere im Palais Garnier (statt an der ursprünglich vorgesehenen Opéra Comique) erzwungen hatte,[231] konnte zwar in der Titelrolle brillieren, Gallet und Massenet wurde aber schnell die Notwendigkeit einer eingehenden Überarbeitung klar. Bemerkenswerterweise konkretisierten sie in ihrer Zweitfassung (1898) die desillusionierenden Momente der Vorlage von France. So strichen sie den Schlussmoment des tröstenden himmlischen Chores[232] und eliminierten damit den letzten Rest von Bühnenmetaphysik. Eingefügt wurde dagegen ein ganzes Tableau als nunmehrige Eröffnung des dritten Aktes: Athanaël führt Thaïs in einem Gewaltmarsch durch die Wüste, um sie dem Nonnenkloster Albine zu übergeben. Als Thaïs' Füße zu bluten beginnen, machen sie Rast in einer Oase. Athanaël labt sie und badet ihre Hände. Beide finden sich im außerordentlich einprägsamen Duett »Baigne d'eau mes mains et mes lèvres« (»Kühle mit Wasser meine Hände und Lippen«), das durch eine gekonnt schlicht gehaltene Melodik und eine zarte Orchesterbegleitung besticht.

Auch in der Zweitfassung stellte *Thaïs* ein Wagnis dar, und dies nicht nur aufgrund ihrer ideologischen Implikationen, sondern auch in formaler Hinsicht. Auf Massenets Bitte[233] hatte Gallet sein Libretto in einer »poésie mélique« verfasst,[234] einer Bühnenpoesie aus ungereimten Versen.[235] Mit seinem Prosalibretto realisierte Gallet eine Idee, die in der Musiktheaterproduktion Frankreichs schon länger diskutiert wurde (unter anderem von Émile Zola).[236] Ziel war eine »realistischere« Opernästhetik.[237] Aber auch Massenet experimentierte in *Thaïs*, indem er das Intime, Nuancierte seiner lyrischen Dramen (*Manon*, *Werther*) mit dem koloristischen Exotismus seiner großen Opern (*Le Roi de Lahore*, *Le Cid*, *Le Mage*) verschmolz. Massenet war dabei Kind seiner Zeit, indem er sich von den immer beliebter werdenden ethnografischen Zurschaustellungen, besonders den im 1889 eröffneten Pariser Musée Guimet gezeigten Artefakten altorientalischer Kunst begeistern ließ: Hier meinte er, Hinterlassenschaften der historischen Thaïs und ihres tragischen Mentors zu begegnen,[238] die er in musiktheatralisches Kapital transformieren konnte.

Im Gegensatz zur ersten Version wurde die Zweitfassung der Thaïs vom Pariser Publikum enthusiastisch gefeiert.[239] Die zentrale melodische Erfindung der Oper, die *Méditation religieuse*, ein der Solovioline anvertrautes und chorisch unterlegtes Intermezzo, das die innere Wandlung der Heldin Thaïs darstellt, konnte nun erst seine vollkommene Wirkung entfalten. Die *Méditation*, bis heute das

meistgespielte Werk Massenets, wurde geradezu zum Inbegriff eines musikalischen Rührstückes, zum perfekten Ausdruck der Sehnsuchtskultur des 19. Jahrhunderts.[240]



Titelblatt des von Jean Veber gestalteten Klavierauszugs von Massenets *Thaïs*, erschienen bei Heugel & Cie, Paris 1904

Jahre nach der letzten Mode (1894–1899)

Nostalgisches Sequel: *Le Portrait de Manon* (1894)

Das Pariser Publikum musste nach der zunächst kühl aufgenommenen Erstfassung der *Thaïs* 1894 nicht lange auf eine Novität Massenets warten. Kaum zwei Monate später, am 8. Mai desselben Jahres, brachte die Opéra Comique in der Salle du Châtelet seinen Einakter *Le Portrait de Manon* heraus, dessen Libretto der Generalsekretär der Opéra, Georges Boyer (1850–1931), verfasst hatte. Das Stück spielt Jahre nach den tragisch-romantischen Ereignissen von *Manon*.

Ein gealterter, nunmehr Bariton singender Des Grieux ergeht sich in seinem Schloss in Reminiszenzen seiner verlorenen Liebe. Alles, was ihm geblieben ist, ist ein Miniaturporträt Manons, das er sorgsam in einer Truhe hütet. Jean, der junge Neffe von Des Grieux, erzählt ihm enthusiastisch, dass er sich in Aurore, das Mündel von Tiberge, verliebt habe. Des Grieux, der mit Tiberge befreundet ist, widersetzt sich der ersehnten Verbindung: Die arme und titellose Aurore sei für Jean keine standesgemäße Wahl. Nach Des Grieux' Abgang stoßen die verzweifelten Liebenden zufällig auf das Porträt Manons und ersinnen eine List. Schnell verkleidet sich Aurore als die Porträtierte. Wieder aufgetreten, ist Des Grieux von ihrer Erscheinung, die dem Bildnis verblüffend gleicht, entrückt. Als er schließlich doch Aurore erkennt, fügt er sich und gewährt der Liebe der jungen Leute seinen Segen. Am Ende stellt sich heraus, dass Aurore die Tochter von Manons Cousin Lescaut ist: Die Ähnlichkeit war also doch nicht nur Täuschung, sondern familiär bedingt.

Den ausgewogenen Proportionen der Dramaturgie Boyers entsprach Massenet mit einem zarten Orchestersatz, den die *New York Times* in ihrer Uraufführungskritik anerkennend mit Chinaporzellan verglich.[241] Überhaupt stieß das Werk bei seiner ersten Vorstellung (mit

Massenets bevorzugtem Bariton Lucien Fugère als Chevalier Des Grieux) mehrheitlich auf wohlwollende Resonanz.[242] Begrüßt wurde vor allem Massenets Beschränkung auf die Intimität einer *bluette*, eines kurzen unprätentiös-komödiantischen Stückes.[243] In der Tat ist *Le Portrait de Manon* betont klein dimensioniert – es sollte sich dadurch wohl von Puccinis seit dem Vorjahr kursierenden und deutlich an Wagner orientierten Oper *Manon Lescaut*[244] abheben.

Musikalisch gestaltete Massenet diese Rückschau auf seinen größten Erfolg denn auch mit Rekapitulationen der wichtigsten *Manon*-Motive. So wird *Le Portrait de Manon* bereits durch die markant punktierte Phrase von Des Grieux' »Ah! fuyez, douce image« eröffnet, aber auch Manons Verführungsmotiv »N'est-ce plus ma main« durchzieht das Stück. Als Gegengewicht zu dieser Nostalgie setzte Massenet lyrischen Witz ein: Wie eine milde Parodie von Gounods *Roméo et Juliette* (1867) stellt sich Aurores und Jeans Duett dar,[245] in dem die Liebenden zunächst sterben wollen, dann aber doch den Weg der List einschlagen, um beieinander zu bleiben. In einem Wechselspiel aus Humor und Verklärung gelang es Boyer und Massenet, die große Popularität der *Manon* auf elegante Weise zu instrumentalisieren. Mit ihrer *bluette* erprobten sie einen Kunstgriff, wie er in der Populärkultur des 20. Jahrhunderts zur Praxis werden sollte: *Le Portrait de Manon* ist der musiktheatralische Prototyp eines Sequels.

Verismo à la française: *La Navarraise* (1894)

Vier Jahre vor *Thaïs* hatte Rom mit der Uraufführung der *Cavalleria rusticana* (1890) des jungen toskanischen Komponisten Pietro Mascagni eine ungewöhnliche Opernpremiere erlebt: Der »Realismus« dieses Einakters war ein derartiges Novum, dass das Stück zu einem Welterfolg wurde und zusammen mit Ruggero Leoncavallos *Pagliacci* (*Der Bajazzo*, 1892) jene Opernästhetik begründete, die als »Verismo« zum Inbegriff eines radikal neuen, dabei publikumswirksamen Musiktheaters jenseits des Wagnerismus wurde. Die Mittel des Verismo waren einprägsam: Man setzte auf Handlungen, die in

sozialen Randzonen der Gesellschaft spielten und mit dramatischen Schockwirkungen überraschten, und favorisierte eine Musik, die unmittelbare Gefühle durch Steigerungen und Ausbrüche, eine expressive Stimmführung und einen homofonen, auf Emphase, nicht auf motivische Entwicklung angelegten Orchestersatz darstellte.

Massenet lernte den Stil des Verismo im Januar 1892 anlässlich einer Aufführung der *Cavalleria rusticana* an der Opéra Comique kennen. In der Rolle der Santuzza, der weiblichen Hauptfigur der Oper, hörte er die Sängerin Emma Calvé (1858–1942).[246] Die Eindrücke, die Massenet hier empfing, regten ihn bald zu einem eigenen Werk an, das er nach den Verstimmungen mit Sibyl Sanderson ganz auf Emma Calvé, seine willkommene neue Inspirationsquelle, zuschnitt. Die literarische Grundlage bildete die Erzählung *La Cigarette* des Direktors der Comédie-Française Jules Claretie. Henri Cain (1857–1937) formte daraus das Libretto der *Navarraise*, das vor dem Hintergrund der spanischen Karlistenkriege, einem der verheerendsten Bürgerkriege des 19. Jahrhunderts, angesiedelt ist.

Der Sergeant Araquil und Anita, ein armes Mädchen aus Navarra, sind ein Liebespaar. Mit ihrer Vermählung ist Araquils reicher Vater aber nicht einverstanden, und so stellt er Anita eine schier unerfüllbare Bedingung: Als Mitgift solle sie 2.000 Duros in die Ehe einbringen, erst dann würde er der Verbindung seinen Segen geben. In dieser verzweifelten Situation trifft Anita auf den General Garrido, für den wiederum der Tod des gegnerischen Befehlshabers Zuccaraga der einzige Ausweg aus seiner militärischen Lage zu sein scheint. Dies könne sie durchaus bewerkstelligen, meint Anita, die hier nun doch noch eine Möglichkeit sieht, die geforderte Mitgift aufzubringen. Garrido kann nicht einmal auf ihren Vorschlag antworten, so schnell ist sie schon ins Lager der Feinde aufgebrochen. An ihre Fersen heftet sich der eifersüchtige Araquil, den Anita nicht in ihren gefährlichen Plan eingeweiht hat.

Bei Tagesanbruch kehrt Anita zu Garrido zurück und überrascht ihn mit der Nachricht, sie habe Zuccaraga erstochen. Erst als fern die Totenglocke erklingt, schenkt Garrido Anita Glauben und belohnt

die Tat mit der geforderten Geldsumme. Da wird, tödlich verwundet, Araquil herbeigeschleppt. In Anitas Geldbeutel vermutet er den Lohn für ihren vermeintlichen Liebesdienst. Über den tatsächlichen Hergang aufgeklärt, ist Araquil vollends von Anita entfremdet. Unversöhnt stirbt er. Anita wird wahnsinnig.

> »Dans l'Opéra-Comique de Léon Carvalho
> Notre Massenet fait un Leoncavallo.«[247]

> (»In der Opéra Comique des Léon Carvalho
> Machte unser Massenet auf Leoncavallo.«)

So witzelte der Kritiker Willy über Massenets offensichtlichen Versuch, in der Mode des Verismo zu reüssieren. Im Vergleich zu seinen vorangegangenen Dramen überraschte nun aber nicht nur die »veristische« Handlung, sondern auch die Musik: In *La Navarraise* ging Massenet entscheidend über Mascagni und Leoncavallo hinaus, indem er eine »reale« Klangwelt – Kriegslärm, Gewehrsalven, Kanonenschüsse, Glockengeläut – musikdramatisch abbildete, mehr noch: diese akustischen Phänomene verdichtete, überblendete und montierte. Dennoch verzichtete Massenet weder auf poetische Momente wie Araquils Arioso »Ô bien aimée« oder das für den Verismo obligate Orchesterintermezzo noch auf die Strukturierung durch musikalische Motive, deren prägnantestes, als Symbol des Krieges,[248] die knapp bemessene, trotz der zwei Akte nicht einmal eine Stunde dauernde Oper eröffnet und beschließt. Die wegen ihres Zuschnitts auf Emma Calvé vom Feuilleton auch »Calvélleria española«[249] genannte *Navarraise* widmete Massenet demonstrativ seiner Frau.[250]

Der Impresario Augustus Harris (1852–1896) sicherte sich die Erstaufführung des Werkes für das Londoner Royal Opera House in Covent Garden. Zum zweiten Mal kam es auf diese Weise zu einer internationalen Massenet-Premiere. Nobilitiert wurde die Vorstellung im Juni 1894 durch die Anwesenheit des englischen Thronfolgers Edward und des Schriftstellers George Bernard Shaw, der anschließend meinte, Massenet hätte eher ein Konzept denn eine Oper komponiert.[251]



Emma Calvé als Anita in *La Navarraise*, 1894



Queen Victoria, 1897

Auf ausdrücklichen Wunsch von Queen Victoria gab das Premierenensemble, mit Emma Calvé in der Titelpartie, eine separate Darbietung der *Navarraise* auf Windsor Castle.[252] Victoria hatte dabei Massenets Oper den Vorzug gegenüber Leoncavallos *Pagliacci* gegeben.[253] »Vive la Queen«, kommentierte Emma Calvé die Wahl der englischen Regentin in einem Brief an Massenet.[254]

Die Premiere auf dem europäischen Festland erlebte Massenet einige Monate später in der Wiener Hofoper, die er – wohl in Erinnerung an den *Werther* – der Pariser Erstaufführung vorgezogen hatte.[255] Hanslick resümierte bei dieser Gelegenheit, die *Navarraise* sei ein »überheizter, rotglühender Ofen, der jeden Augenblick zu zerspringen droht«.[256]

Als im Dezember 1894 Debussys revolutionäre Tondichtung *Prélude à l'après-midi d'un faune* uraufgeführt wurde, lag ein Rekordjahr mit drei Premieren hinter Massenet. Die stilistische Bandbreite seiner neuen Opern war erstaunlich: Von der lyrisch-heroischen *Thaïs* über das feine *Portrait de Manon* bis hin zum drastischen Naturalismus der *Navarraise* hatte Massenet extreme Positionen des Musiktheaters der 1890er-Jahre ausgelotet. Und auch die drei Opern (*Sapho*, *Cendrillon* und *Grisélidis*), die er in den Jahren nach 1894 komponierte, waren dezidiert gegensätzlicher Natur. Doch noch bevor *Thaïs*, *Le Portrait de Manon* und *La Navarraise* der Öffentlichkeit vorgeführt werden konnten, kam es zu einer äußeren Zäsur in Massenets Karriere: Im Februar 1894 starb Ambroise Thomas. Massenet, dem daraufhin der vakante Posten als Direktor des Conservatoire angeboten wurde,[257] lehnte diesen Antrag nicht nur dankend ab, er nahm den Tod des Mentors vielmehr zum Anlass, seine eigene Unterrichtstätigkeit grundsätzlich aufzugeben, um sich ganz seinen Kompositionen widmen zu können. Massenets Klasse übernahm Gabriel Fauré (1845–1924),[258] der 1905, nachdem Massenet auch die neuerliche Anfrage abgelehnt hatte, zum Direktor des Conservatoire berufen wurde.[259]

Éducation sentimentale: *Sapho* (1897)

Alphonse Daudets 1884 erschienener Roman *Sapho. Mœurs parisiennes* (*Sappho. Pariser Sitten*), der von Daudet selbst bereits im folgenden Jahr für das Schauspiel adaptiert wurde,[260] behandelt die Geschichte einer ungleichen Liebe: Der junge, aus der Provence stammende Jean Gaussin lernt die deutlich ältere Pariser Halbweltdame Fanny Legrand kennen, die in antiker Pose für Bildhauer Modell steht und daher auch »Sapho« genannt wird. Sie verlieben sich ineinander und beginnen eine lange, von Höhen und Tiefen geprägte Beziehung, an deren Ende sich Fanny letztlich gegen Jean entscheidet. Daudet, dem Publikum unter anderem durch dessen dramatisierte *Arlésienne* bekannt, zu der Bizet 1872 eine populäre Bühnenmusik geschrieben hatte,[261] erzielte mit *Sapho* beträchtliches Aufsehen, das auch noch im sechsten Kapitel von Sigmund Freuds *Traumdeutung* (1900) nachhallte: »Das Stück des Trauminhalts [...] erinnerte mich bei der Erzählung des Traums an die bekannte meisterhafte Introduktion der ›Sappho‹ von Alphonse Daudet. Dort trägt ein junger Mann die Geliebte die Treppen hinauf, anfänglich wie federleicht; aber je weiter er steigt, desto schwerer lastet sie auf seinen Armen, und diese Szene ist vorbildlich für den Verlauf des Verhältnisses, durch dessen Schilderung Daudet die Jugend mahnen will, eine ernstere Neigung nicht an Mädchen von niedriger Herkunft und zweifelhafter Vergangenheit zu verschwenden.«[262]

Henri Cain und der Feuilletonist Arthur Bernède (1871–1937)[263] waren hingegen von ganz anderen Aspekten des Romans, den Daudet ausdrücklich seinen Söhnen als Lehrbeispiel gewidmet hatte,[264] fasziniert: In dem von ihnen überarbeiteten Textbuch spielt das moralisierende Moment der Vorlage kaum noch eine Rolle, umso mehr interessierte sie das melodramatische Potenzial der bittersüßen Liebesgeschichte. Cain und Bernède mögen dabei auch an Alexandre Dumas' *La Dame aux camélias* (*Die Kameliendame*, 1848) oder an den berühmten Roman von Daudets Freund Flaubert[265] *L'Éducation sentimentale* (*Die Erziehung des Herzens*, 1869) gedacht haben, der an der Oberfläche ebenfalls die amourösen Pariser Abenteuer eines jungen Mannes aus der Provinz erzählt, dabei jedoch wesentlich kritischer das gesellschaftliche Handeln thematisiert. Während es sich bei Flauberts Protagonisten Frédéric Moreau um einen irreal agierenden, letztlich in Lethargie endenden Emporkömmling handelt, wirkt Daudets Jean Gaussin, der Fanny Legrand emotional völlig ausgeliefert ist, gefühlvoll, naiv und idealistisch.

Mit solch einer Charakterkonstellation, mit der Wahl eines sol-

chen Stoffes erstaunte Massenet sein Publikum erneut. Erstmals spielt eine seiner Opern in der Gegenwart, vollzieht sich in deren gesellschaftlichen Räumen: dem Atelier des Bildhauers Caoudal, dem Zimmer Jean Gaussins, einem Restaurant und Häuschen in Avray (dem Städtchen, in das sich Fanny und Jean zurückgezogen haben). Die Charaktere, die Räume und die Handlung – dies alles macht *Sapho* zu einer intimen Variante der naturalistischen Opéra comique, die Bizet mit *Carmen* (1875) initiiert hatte und der Cain mit seiner Figurenzeichnung unverkennbar eine Reverenz erwies. Wenn Bizet zusammen mit seinen Librettisten Meilhac und Halévy in *Carmen* das Versagen bürgerlicher Moral[266] in einer sich zugleich instrumental wie vokal zuspitzenden Tragödie darstellte, reduzierte Massenet in *Sapho* sein Orchester[267] und gab den Singstimmen Priorität,[268] die dadurch zu tragenden Kräften des gefühlvollen Dramas werden: *Sapho* ist vor allem eine Oper großer sängerischer Momente: Jeans von Heimweh nach der Provence erfülltes »Ah, qu'il est loin mon pays de clarté, de soleil« (»Ach, wie entfernt es ist, mein Land des Lichtes, der Sonne«), der schlicht-diatonische Abschied der Mutter von Jean »Petit, voici ta lampe« (»Kleiner, hier deine Lampe«), Fannys Kantilenen »Ce que j'appelle beau, c'est d'avoir tes vingt ans« (»Deine zwanzig Jahre zu haben, das nenne ich schön«) und »Pendant un an je fus ta femme« (»Für ein Jahr war ich deine Frau«), das große Duett zwischen Mutter und Sohn »Et mon cœur pour le tien donnerait tout son sang« (»Mein Herz würde all sein Blut für das deine geben«) und die Schlussszene, in der sich Fanny, umspielt von einem Violinsolo, fragt: »Vais-je rester ici?« (»Werde ich hier bleiben?«).

Die von Emma Calvés intensiver Interpretation der Fanny Legrand getragene Uraufführung an der Opéra Comique am 27. November 1897 geriet zu einem einhelligen Erfolg – trotz des Fehlens einer erst nachträglich eingefügten Szene, in der Jean Fanny dazu zwingt, die Briefe ihrer ehemaligen Liebhaber zu verbrennen.[269] Daudet gratulierte Massenet in einer herzlichen Grußadresse:[270] »Mein lieber Massenet, ich bin glücklich über Ihren Erfolg. Dank Ihnen und Bizet *non omnis moriar* [werde ich nicht ganz sterben].«[271] Mit diesen Worten spielte Daudet einerseits auf seine Misserfolge und

andererseits auf seinen schnell schwindenden Ruhm an. Kurz nach der Premiere erlag Daudet seinem syphilitischen Leiden.[272] Bei der für ihn ausgerichteten kirchlichen Trauerfeier wurde das elegische Vorspiel zum letzten Akt der *Sapho*, die sogenannte *Solitude* (*Einsamkeit*), gespielt.[273]

Sapho erlebte bis 1900 eine Serie von 80 Aufführungen[274] und stand Pate für eine Reihe ähnlicher musikalischer Beziehungsdramen, darunter Leoncavallos *Zazà* (1900) und Puccinis *La rondine* (1917).[275] Den Weg naturalistischer Opern weiterzugehen, den sein Schüler Alfred Bruneau zusammen mit Émile Zola seit 1891 eingeschlagen und für den er selbst mit *Sapho* eine wesentlich lyrischere Gestalt gefunden hatte, schien ihn zunächst gereizt zu haben. So sicherte er sich um 1900 die Rechte an Zolas Roman *La Faute de l'abbé Mouret* (*Die Sünde des Abbé Mouret*, 1875), der von der doppelt verbotenen sexuellen Obsession eines Priesters für ein junges Dorfmädchen handelt. Massenet führte den Stoff, an dem zu dieser Zeit auch Puccini Interesse zeigte,[276] dann aber doch nicht als Oper aus.[277]

Stattdessen komponierte er nach *Sapho* vermehrt Instrumentalmusik: So entstand beispielsweise im Mai 1897 die *Fantaisie* für Violoncello und Orchester (1905 von Pablo Casals interpretiert).[278] Beachtung verdienen aber auch die Klavierwerke dieser Jahre, etwa der vierhändige Zyklus jahreszeitlicher Genrestücke *L'Année passé* (*Das vergangene Jahr*, 1897) oder die 1898 für den exzentrischen Pianisten Raoul Pugno komponierte und diesem gewidmete *Valse folle* (*Verrückter Walzer*), ein Bravourstück im 3/8-Takt, das mit einem oktavierten Abstieg beginnt, dem eine verminderte Quint, der sogenannte Tritonus, eine ungewöhnliche Eigenart verleiht, bevor sich überstürzende Sechzehntelläufe anschließen.



Raoul Pugno

Im Februar 1899 kaufte Massenet dem Militärmaler Étienne Prosper Berne-Bellecour das Château d'Égreville im Département Seine-et-Marne ab,[279] ein



Massenet als Schlossbesitzer

Anwesen aus dem 12. Jahrhundert. Wie Victorien Sardou besaß nun auch Massenet ein mondänes Domizil unweit von Paris und konnte ein Leben zwischen freiwilliger Isolation und urbaner Repräsentation führen. Der Unterschied zu Massenets Konkurrenten Camille Saint-Saëns, dessen Habitus damals alles andere als konstant gewesen ist, konnte größer nicht sein: Im Gegensatz zum Schlossbesitzer und disziplinierten, beinahe obsessiven Arbeiter Massenet war dieser zwischen 1889 und 1904 ohne festen Wohnsitz, lebte in Hotels und schrieb zwischen 1911 und 1914 so gut wie keine Musik.[280] Dennoch stieg er gerade in dieser Zeit in der öffentlichen Achtung und wurde bald als lebender Klassiker der neueren französischen Musik gefeiert, wenngleich Massenets Werke die Musiktheaterbühnen dominierten und ihrem Komponisten eine luxuriöse Existenz ermöglichten.

Lukrative Märchenwelt: *Cendrillon* (1899)

Als Gegenentwurf zum mythologischen Musikdrama Richard Wagners erlebten musikalische Märchenstücke im Fin de Siècle eine unerwartete Konjunktur, die in Tschaikowskys Balletten *Dornröschen* (1890) und *Der Nussknacker* (1892) sowie vor allem im Welterfolg der 1893 von Richard Strauss in Weimar aus der Taufe gehobenen Märchenoper *Hänsel und Gretel* von Engelbert Humperdinck gipfelte. Aber auch Charles Perraults 1697 publiziertes Märchen *Cendrillon, ou la petite pantoufle de verre* (*Aschenbrödel oder der kleine gläserne Pantoffel*) war – trotz Gioachino Rossinis zugkräftiger Oper *La Cenerentola* (1817) – ein gerne und auffällig oft vertontes Sujet der Jahrhundertwende,[281] das als Operette (*Cendrillonnette* von Gaston Serpette und Victor Roger, 1890 in den Bouffes Parisiens uraufgeführt), als Ballett (Johann Strauß' [Sohn] posthumes *Aschenbrödel*, 1899 erstmals gegeben) und als Oper (etwa in Ermanno Wolf-Ferraris *Cenerentola*, 1900) musiktheatralisch realisiert wurde. Massenets Version war die erfolgreichste.

Bereits im Sommer 1895 hatte Massenet das von Henri Cain erarbeitete Libretto *Cendrillon* zu großen Teilen vertont.[282] Léon Carvalho erschien jedoch Massenets *Sapho* kurzfristig erfolgversprechender zu sein und so stellte er die Premiere von *Cendrillon* zurück. Der neue Direktor der Opéra Comique Albert Carré (1852–1938) hatte mehr Zutrauen in Massenets »Conte de fées«, zumal mit der 1898 eingeweihten Salle Favart eine vorzügliche neue Bühne zur Verfügung stand.[283]

Die Handlung der im Mai 1899 uraufgeführten Oper hält sich eng an Perraults bekanntes Märchen: Pandolfe hat ein zweites Mal geheiratet und lebt nun mit seiner neuen Frau, Madame de la Haltière, und ihren beiden Töchtern in deren Haus. Auch Cendrillon, Pandolfes Kind aus erster Ehe, wohnt hier, wird aber nicht gleichwertig behandelt. So darf sie die Familie auch nicht auf den königlichen Ball begleiten, dem alle erregt entgegensehen, und muss allein zu Hause

bleiben. Da aber erscheint ihr eine Fee, die Cendrillon hilft, doch auf den Ball zu gehen. Um Mitternacht, so die einzige Auflage, solle sie das Fest verlassen.

Die Ballnacht nimmt ihren Lauf. Cendrillon trifft den Prinzen des Landes (von Massenet als »soprano de sentiment« besetzt). Das Gefallen ist beiderseitig: »Vous êtes mon Prince Charmant!« (»Ihr seid mein Märchenprinz!«), bekennt ihm Cendrillon. Als die Glocke Mitternacht läutet, muss Cendrillon ihr Zusammensein jäh beenden und aufbrechen. Dabei verliert sie einen ihrer gläsernen Pantoffeln. Zu Hause angekommen ist sie untröstlich. Ihr Vater sorgt sich um sie. Aber auch seine Beteuerungen, wieder aufs Land zu ziehen, können sie nicht erheitern. Schließlich reißt sie aus und findet sich in einer Heidelandschaft wieder. Dorthin hat es auch den Prinzen verschlagen, der auf der Suche nach Cendrillon ist. Die Fee vereint die Liebenden und senkt sie anschließend in einen schützenden Zauberschlaf.

Als Cendrillon erwacht, ist sie wieder im väterlichen Heim: Sollte ihr Glück mit dem Prinzen nur ein Traum gewesen sein? Dieser hat sich des verlorenen Pantoffels erinnert und lässt nun mit dem Schuh nach seiner Liebsten suchen. Die Fee hilft dem Glück ein letztes Mal nach und versetzt Cendrillon an den königlichen Hof, wo sie der Prinz als Gemahlin willkommen heißt.

Cendrillon ist eine Reflexion über die Illusionen des Musiktheaters. Massenets »Conte« sollte ursprünglich mit einem Prolog beginnen, in dem sich – ähnlich wie in Leoncavallos *Pagliacci* – die Figuren dem Publikum selbst vorstellen.[284] Carré überzeugte Massenet jedoch davon, auf diese Eröffnung zu verzichten.[285] Immerhin behielt er aber den Epilog bei, mit dem *Cendrillon* abrupt endet und so den Rahmen der Bühnenfiktion durchbricht:

> »La pièce est terminée. On a fait de son mieux
> Pour vous faire envoler par les beaux pays bleus.«
>
> (»Das Stück ist zu Ende. Wir haben das Beste getan,
> um euch ins Märchenland zu entführen.«)

Die musiktheatralischen Illusionen erzeugte Massenet in *Cendrillon* auf dreierlei Weise: Stilkopien barocker und galanter Musik suggerieren die höfische Welt des Märchens. Die Sphäre des Übernatürlichen ist dagegen mit reichen orchestralen Klangfarben und einer Harmonik ausgestattet, die alle Finessen der Spätromantik auskostet und als extravagante Grundlage des Koloraturparts der Fee und der Liebesduette zwischen Cendrillon und Prince Charmant dient. Mit psychologischem Einfühlungsvermögen behandelte Massenet die zentralen Figuren der Cendrillon und ihres Vaters Pandolfe (bei der Uraufführung mit Lucien Fugère besetzt): Cendrillons melancholisches, von Holzbläsern und Streichern sensibel ergänztes »Ah! que mes sœurs sont heureuses!« (»Ach, wie glücklich meine Schwestern sind!«) und Pandolfes innige Szene mit seiner Tochter »Ma pauvre enfant cherie!« (»Mein armer Liebling!«) sind außerordentliche musikalische Charakterzeichnungen.

Die reflexive Märchenwelt von Massenets *Cendrillon* erschien in der Zeit eines gravierenden Medienumbruchs: Ab 1895 hatten die Brüder Lumière erste Vorführungen ihres Kinematografen veranstaltet. Mit ihrer Erfindung war dem Musiktheater eine Konkurrenz erwachsen, die sich in der Folge als sensationsreicher, egalitärer und vor allem als leichter zu distribuieren herausstellte. Die Erfolgsgeschichte des Films war um 1900 zunächst aber noch eng an Drama und Oper orientiert: Nach einer Phase reiner Wirklichkeitsbeobachtungen war es der Regisseur und Produzent Georges Méliès, der Sujets der fantastischen Literatur bzw. des Musiktheaters wie Jacques Offenbachs *Le Voyage dans la lune* zum Gegenstand von Filmhandlungen aufsehenerregenden Zuschnitts machte. Und es war auch Méliès, der fünf Monate nach der Uraufführung von Massenets Märchenoper seinen knapp sechsminütigen Stummfilm *Cendrillon* der Öffentlichkeit vorstellte: Kinematograf und Oper warben somit wechselseitig füreinander.

Mit den Möglichkeiten, die der Film in musikalischer Hinsicht bot, setzte sich Massenet allerdings nicht auseinander. Eine der ersten Partituren zu bewegten Bildern schrieb Saint-Saëns 1908 für *L'Assassinat du duc de Guise* (*Die Ermordung des Herzogs von Guise*).

Aber auch Massenets Schüler Florent Schmitt und Charles Koechlin begeisterten sich für die Filmmusik, während dieser den Gattungen verbunden blieb, deren Paradigmen er uneingeschränkt beherrschte.



Plakat für *Cendrillon* von Émile Bertrand, 1899

Massenets Jahrhundertwende (1900–1903)

Überwältigung jenseits der Oper: *La Terre promise* (1900)

Das 20. Jahrhundert begann mit den Premieren zweier außergewöhnlicher Opern: Im Januar erlebte Puccinis »Melodramma« *Tosca* am Teatro Costanzi in Rom seine Uraufführung, im Februar Charpentiers »Roman musical« *Louise* an der Pariser Opéra Comique. Beide Werke reagierten auf den allgemeinen Wahrnehmungs- und Beschleunigungswandel um 1900 mit einer stürmisch-fragmentierenden Tonsprache, die sich die stilistischen Werkzeuge des musikalischen Impressionismus zunutze machte, vieles aber auch dem Musiktheater Massenets zu verdanken hatte.

Massenet selbst, der 1899 zum »Grand-Officier« der Ehrenlegion ernannt worden war,[286] trat in diesen Monaten entgegen den Erwartungen nicht mit einer Oper an die Öffentlichkeit, sondern mit dem »Oratorio biblique« *La Terre promise* (*Das gelobte Land*). Im März 1900 wurde das Werk durch Eugène d'Harcourt (1859–1918), einen ehemaligen Studenten Massenets,[287] unter Beteiligung von 400 Mitwirkenden zusammen mit Richard Wagners Frühwerk *Das Liebesmahl der Apostel* in der Pariser Kirche Saint-Eustache uraufgeführt.[288] Mit der Komposition von *La Terre promise* hatte Massenet bereits 1897 im Thermalkurort Aix-les-Bains begonnen.[289] Die Sorge um seine Tochter Juliette, die seit 1887 mit Léon-Charles Alloend-Bessand, dem Sohn eines Geschäftsmannes, verheiratet war[290] und deren Leben auf einem Pariser Benefizbazar durch ein verheerendes Feuer in Gefahr geriet[291] – zu Massenets Erleichterung stellte sich jedoch bald heraus, dass sie den Bazar gar nicht besucht hatte[292] –, diese Angst um Juliette mag die Komposition beeinflusst haben, ihr Anlass war sie jedoch keineswegs.

Die textliche Grundlage des Oratoriums, das dem Gedenken an Ambroise Thomas gewidmet ist, entnahm Massenet der *Vulgata*, der lateinischen Übersetzung der Bibel. Aus den Büchern *Deuterono-*



Die Schlacht von Jericho. Holzschnitt von Julius Schnorr von Carolsfeld, 1860

mium und *Josua* stellte er einen dreigeteilten Handlungsablauf zusammen,[293] der vom Bündnis zwischen Gott und dem Volk Israel (*L'Alliance*), von der Einnahme der Stadt Jericho (*La Victoire*) und der Ankunft im verheißenen Land Kanaan (*La Terre promise*) erzählt.

20 Jahre nach seinem dritten Oratorium näherte sich Massenet mit *La Terre promise* dem klassizistischen, historisierenden Stil an, den Saint-Saëns 1875 in seinem Oratorium *Le Déluge* (*Die Sintflut*) verwirklicht hatte.[294] Zwar verzichtete Massenet nicht auf orientalisierende Passagen (wie im Chor der Leviten »Maudit celui qui n'honore point son père« – »Verflucht sei der, der seinen Vater nicht ehrt«), aber er vermied den latenten Erotizismus seiner früheren Oratorien und jeglichen sinnlich-opernhaften Gestus. Aus diesem Grund ließ er in *La Terre promise* keine Individuen agieren, sondern überantwortete drei unbezeichneten Stimmen (Sopran, Tenor und Bariton) und einem großen, oft kunstvoll-kontrapunktisch gesetzten Chor die Vorstellung der Geschehnisse.

Auf dem Höhepunkt des Oratoriums, bei der Schilderung der Eroberung Jerichos, dessen Mauern gemäß der biblischen Überlieferung durch sieben Trompeten zum Einsturz gebracht wurden, rekurrierte Massenet auf Hector Berlioz' monumentale Kompositionen, besonders die *Grande Messe des morts* (1837), in der mit einer getrennten Aufstellung von Chor- und Orchestergruppen unerhörte Klang- und Raumwirkungen erzielt werden. Die beträchtlichen, hallenartigen Ausmaße der Kirche Saint-Eustache boten sich für ähnliche Effekte an. So ließ Massenet die *Marche du septième jour* (*Marsch des siebten Tages*), die dem Fall der Stadt vorausgeht, siebenmal von separat platzierten Trompeten unterbrechen, bevor sie in die langgezogene, clusterartige Anrufung[295] »Jahvé!« des ganzen Chores mündet.

Saint-Saëns begrüßte *La Terre promise*, sprach von einem reinen, kraftvollen Werk, das Massenet vorgelegt habe, und bewunderte dessen Fähigkeit, musikdramatisch dem »Lächeln eines Kindes« (gemeint ist *Cendrillon*) das »Lächeln Gottes« folgen zu lassen.[296] Saint-Saëns beließ es nicht bei diesen Komplimenten. Ein Jahr nach Massenets Tod schrieb er ebenfalls ein Oratorium über das Sujet des Gelobten Landes, allerdings in englischer Sprache: *The Promised Land.*

Die hauptsächliche Aufmerksamkeit des Pariser Publikums gehörte 1900 aber nicht Massenet, sondern Charpentiers *Louise*, Saint-Saëns' Kantate *Le Feu céleste*, einer musikalischen Feier der Elektrizität,[297] und der ersten Sinfonie des aufstrebenden finnischen Komponisten Jean Sibelius – Kompositionen, die anlässlich der fünften Weltausstellung in der französischen Hauptstadt mit großer Resonanz aufgeführt wurden. Massenet selbst hatte für diese Exposition universelle kein neues Werk konzipiert. Da er zudem einen schweren Anfall seiner chronischen Bronchitis überstehen musste, zog er sich nach Égreville, seine »modeste et vieille solitude«[298] (»bescheidene und alte Einsamkeit«), zurück. Erst im Dezember 1900 gab es eine kleine Massenet-Premiere, die Bühnenmusik für Racines *Phèdre*, deren Ausgangspunkt die gleichnamige Ouvertüre von 1873 bildete, die nun um die Szenenmusik und vier Zwischenspiele erweitert worden war.[299]

Mirakelspiel im technologischen Zeitalter: *Grisélidis* (1901)

Die Auseinandersetzung mit dem Mittelalter, wie sie der Architekt Eugène Viollet-le-Duc, der Kunsthistoriker John Ruskin oder der Romancier Joris-Karl Huysmans in der Belle Époque pflegten, inspirierte auch die drei Opern, die Massenet um 1900 komponierte. Die erste, *Grisélidis*, war zunächst ein Bühnenstück: Das »Mystère« von Armand Silvestre (dessen Lyrik Massenet in seinem Liedschaffen wiederholt vertont hatte) und Eugène Morand (1854–1928) war 1891 in der Comédie-Française erstmals aufgeführt worden.[300] Die Librettisten nutzten für ihr Stück die zehnte und letzte Geschichte des berühmt-berüchtigten *Decamerone* von Giovanni Boccaccio, die Geschichte des Markgrafen von Saluzzo, der das Bauermädchen Griselda heiratet und sie anschließend über Jahre hinweg grausamen psychischen Prüfungen ihrer unbedingten Treue und Standhaftigkeit unterzieht. Silvestre und Morand verlegten die Handlung in die mittelalterliche Provence und fügten – zweifellos angeregt von Goethes (und Gounods) *Faust* – die Figur des versuchenden Teufels ein. Er ist es, der Grisélidis, die namentlich leicht umbenannte weibliche Hauptfigur, auf die Probe stellt.

Der Marquis von Saluces, der einst das arme Bauernmädchen Grisélidis in einem idyllischen Wald kennengelernt und geheiratet hatte, muss zum Kreuzzug aufbrechen. Er lässt Grisélidis und seinen Sohn zurück, hat jedoch vollkommenes Vertrauen in seine Frau. Selbst der Teufel könne ihn in dieser Überzeugung nicht erschüttern. Von solcher Behauptung auf den Plan gerufen, erscheint dieser prompt und schlägt vor, Grisélidis auf die Probe zu stellen. Der Marquis nimmt die Herausforderung an und lässt dem Teufel freie Hand. Als Pfand reicht er ihm sogar seinen Ehering. Dann bricht er in den Kampf auf und übergibt Grisélidis der Obsorge ihrer Dienerin Bertrade.

Um Grisélidis zu versuchen, sichert sich der Teufel die Unterstützung seiner unberechenbaren Frau. Zuerst treten sie als Kaufmann und persische Jungfrau auf. In der Rolle des Kaufmanns behauptet

der Teufel, der Marquis hätte sich mit dem persischen Mädchen vermählt, woraufhin Grisélidis nun nicht mehr die Herrin im Hause sei. Zum Beweis zeigt er Saluces' Ehering. Grisélidis unterwirft sich der Nachricht. Aber der Teufel geht noch weiter: Er zaubert einen magischen Garten herbei, in den er den jungen Schäfer Alain, Grisélidis' einstigen Verehrer, versetzt und diesen mit ihr konfrontiert. Beinahe wird Grisélidis schwach, doch da erscheint ihr Sohn, der sie ihre eheliche Treue bewahren lässt. Der Teufel wird wütend und entführt das Kind. Verkleidet als alter Mann, beginnt er seinen letzten Versuch: Ein verliebter Pirat habe das Söhnchen geraubt, nur ein Kuss würde den Freibeuter bewegen, das Kind wieder freizulassen. Verzweifelt stürmt Grisélidis an den Strand. Da kehrt der Marquis zurück. Der Teufel, noch immer in Gestalt des alten Mannes, weist auf Grisélidis' scheinbare Untreue hin. Aber der Marquis glaubt ihm nicht, zumal er seinen eigenen Ring an dessen Finger bemerkt und das böse Ränkespiel ahnt, dem er und seine Frau ausgesetzt sind. Nachdem er die falschen Gerüchte über seine Neuvermählung zerstreut hat, schließt er Grisélidis glücklich in seine Arme. Doch ihr Sohn bleibt verschwunden. So betet das Paar inbrünstig zur heiligen Agnes, aus deren Altarschrein das Kind am Ende wundersam hervortritt.

Der Episodencharakter von *Grisélidis* begünstigte eine Gestaltung, die zwischen Atmosphärischem, Komischem, Dramatischem und Gefühlvollem changiert. Massenet kostete alle Möglichkeiten aus und komponierte unterschiedlichste Stimmungen: So stehen Bertrades pastoralem »En Avignon, pays d'amour« (»In Avignon, dem Land der Liebe«) und Alains verführerischem, von aparten Arpeggien begleiteten Lied »Je suis l'oiseau que le frisson d'hiver chasse de la ramée« (»Ich bin wie der Vogel, den der Kälteschauer des Winters vom Ast vertreibt«) mit »Il partit au printemps!« (»Er schied im Frühling!«) und »Loÿs!! Loÿs!! des larmes brûlent ma paupière« (»Loÿs!! Loÿs!! Tränen verbrennen meine Augenlider«) zwei große Lamenti von Grisélidis gegenüber. Mit diesen Sphären kontrastiert die Musik des Teufels, die wie in Berlioz' *La Damnation de Faust* durch ein kurzes Staccato-Blechbläsermotiv gekennzeichnet ist. Auch die

Beschwörungsszene (*Apparition*) und der Walzer der von ihm beschworenen Geister (*Valse des esprits*) stehen ganz in der Tradition des Berlioz'schen Werkes. Die sonstigen Auftritte und Verführungsversuche des mannigfaltig verkleideten Teufels sind dagegen pantomimisch komponiert. In derartigen Ansätzen, Bewegungsabläufe zu musikalisieren, zeigt sich Massenet Saint-Saëns verwandt, der sich um 1900 ebenfalls für das Pantomimische interessierte und sich davon zu verschiedenen Arbeiten anregen ließ. Der Operette Offenbach'scher Ausprägung verpflichtet sind schließlich Nummern wie das Teufelscouplet des zweiten Aufzuges »Loin de sa femme qu'on est bien!« (»Weit von seiner Frau zu sein, da ist es, wo es schön ist!«).

Die Opéra Comique präsentierte *Grisélidis* im November 1901 unter der Leitung von André Messager (1853–1929) mit der auf Wagner und die französische Avantgarde spezialisierten Sopranistin Lucienne Bréval als Grisélidis und Lucien Fugère in der dankbaren Rolle des Teufels. Albert Carré gewährte eine atmosphärische Ausstattung und erzielte zufriedenstellende Auslastungen und Rezensionen.[301] Wie die Mehrzahl der vorangegangenen Opern Massenets wurde *Grisélidis* von vielen nationalen und internationalen Opernhäusern übernommen. Auch nordamerikanische Bühnen (in New York und Chicago) setzten das Mysterienspiel aufs Programm.[302]



Lucien Fugère,
Darsteller des Teufels in *Grisélidis*, 1890

Männeroper: *Le Jongleur de Notre-Dame* (1902)

Das Triptychon mittelalterlicher Stoffe, das ihn während der Jahrhundertwende beschäftigte, setzte Massenet mit *Le Jongleur de Notre-Dame* fort. Die Oper basiert auf der Legende *Tombeor Nostre Dame*, die Anatole France in seiner Sammlung *L'Étui de nacre* (1892) nacherzählt hat.[303] Der an der Lyoner Universität lehrende Mediävist Maurice Léna (1859–1928) adaptierte die Geschichte und bot sie Massenet – angeblich als anonymisierte Briefsendung – an, der Gefallen an diesem extravaganten Stoff fand.[304]

Die Oper spielt im 14. Jahrhundert, Ort ist die Benediktinerabtei Cluny. Auf einem Platz vor dem Kloster unterhält der in die Jahre gekommene Gaukler Jean die Menge. Sein blasphemisch wirkendes, in Wahrheit naiv-gläubiges Trinklied »Le vin, c'est dieu« (»Im Wein ist Gott«) lässt den Prior des Klosters einschreiten. Jeans Leben werde im ewigen Höllenfeuer enden, wenn er sich nicht ändern und für seine Verfehlungen büßen würde. Dazu solle er in die monastische Gemeinschaft eintreten. Jean zögert. Erst als ihm der Klosterkoch Boniface regelmäßige Mahlzeiten in Aussicht stellt, fügt er sich.

Wider Erwarten bekommt Jean die klösterliche Gemeinschaft gut. Allein, als sich die Brüder anlässlich des bevorstehenden Festes von Mariä Himmelfahrt zu streiten beginnen, welche ihrer Künste – Musik, Bildhauerei, Lyrik – der Verherrlichung der Jungfrau wohl am meisten gerecht werden würde, sinkt sein Selbstvertrauen: Er hat nämlich nichts Vergleichbares zu bieten, um Maria zu ehren.

Boniface erzählt ihm daraufhin die »Legende des Salbeis« (»Légende de la sauge«): Ausgerechnet diese unscheinbare Pflanze war es, die von der Jungfrau gesegnet wurde, hatte sie doch, wunderbar gewachsen, den Jesusknaben vor Herodes' Häschern (symbolisiert durch ein ostinates Tritonus-Motiv) versteckt, nachdem die eitle Rose dies abgelehnt hatte, um sich ihr purpurnes Kleid nicht zu beschmutzen. So ermutigt, tritt Jean im letzten Akt vor die Statue Mariens, um ihr mit den ihm zur Verfügung stehenden Talenten zu

huldigen: mit weltlichem Gesang und Tanz. Schon wollen ihn die Mitbrüder ob solchen Sakrilegs unterbrechen, da beginnt die Madonna zu lächeln und ihre Hand zur Segnung auszustrecken. Beseligt stirbt Jean. Die sechste Seligpreisung Christi »Heureux les simples car ils verront Dieux« (»Selig sind die, die reinen Herzens sind, denn sie werden Gott schauen«) beschließt das Mirakel.

Gabriel Fauré erschien *Le Jongleur de Notre-Dame* wie aus einem Guss.[305] Diesen einheitlichen Eindruck seines »spectacle radieux« (»strahlenden Schauspiels«) erreichte Massenet nach den Erfahrungen mit *Grisélidis* durch eine noch wohlproportioniertere Balance zwischen Komik und Gefühl, vor allem jedoch durch ein konsequent durchgehaltenes Klangbild auf der Grundlage des gregorianischen Chorals, den nicht nur er selbst in *La Terre promise*, sondern wenige Jahre zuvor auch Vincent d'Indy in seiner Oper *Fervaal* (1897)[306] und Massenets Schüler Gabriel Pierné in der Sinfonischen Dichtung *L'An mil* (*Das Jahr Tausend*, 1897) stilisierend eingesetzt hatten. Die Verwendung von rhythmischen Modellen des Mittelalters sowie von entsprechenden Instrumenten – Viola, Schalmei und Orgelpositiv – vervollkommneten die Suggestion einer musikalischen *couleur du temps*, einer imaginierten Klangfarbe aus einer längst vergangenen Zeit.

Zuallererst bestach Massenets Oper aber durch die Tatsache, dass sie ohne Frauenrollen auskam: Eine Entscheidung, mit der Massenet zweifellos seinem Ruf als »Komponist der Frauen« entgegenwirken wollte. Die Idee einer lyrischen Oper im Ordensmilieu mit einer ausschließlich männlichen Besetzung faszinierte auch Puccini, der in *Suor Angelica*, dem Mittelteil seines Operndreiteilers *Il trittico* (1918), Massenets und Lénas Konzept aufgriff, auch wenn er in seinem Drama ein Frauenensemble interagieren ließ.

Zurückgenommene Avantgarde: *Amadis*

Während sich Heugel bei der Opéra Comique um die Übernahme von *Le Jongleur de Notre-Dame* bemühte, wandte sich Massenet einem älteren, nicht zu Ende geführten Projekt zu, das zu einer seiner interessantesten und zugleich unbekanntesten Opern überhaupt werden sollte: *Amadis*. Massenet berichtet in den *Souvenirs* davon, dass *Amadis* in unmittelbarer Nähe zu *Esclarmonde*[307] größtenteils in den Jahren 1889 und 1890 entstanden und dann einem Freund zur Verwahrung übergeben worden sei.[308] 1910 habe er sich wieder des Fragments erinnert und die Partitur vollendet.[309] Dem widerspricht Massenets früher Biograf Louis Schneider, der 1908 behauptet, dass *Amadis* bereits 1901 wiederaufgenommen und 1902, unmittelbar nach *Le Jongleur de Notre-Dame*, beendet wurde.[310] Zumindest scheint sich Massenet unschlüssig über die gefundene Form der Oper gewesen zu sein und erachtete sie als nicht abgeschlossen.

Dass ihn der *Amadis* weiterhin beschäftigte, zeigen die Diskussionen mit Jules Claretie (1840–1913), von dem der Text der Oper stammt. 1905 erwähnte Massenet ihm gegenüber die Visionen des präraffaelitischen Malers Edward Burne-Jones als Anregung für den *Amadis*.[311] Und durchaus können Parallelen zwischen Massenets enigmatischem Musikdrama und Burne-Jones' Bildwelt gezogen werden.

Amadis beginnt in einem Wald des mythischen Mittelalters. Dorthin haben sich Prinzessin Elisène und ihre beiden Söhne, die Zwillinge Galaor und Amadis, gerettet. Sie sind auf der Flucht vor den Häschern des bretonischen Königs, Elisènes Vater. Dieser sieht in den Kindern eine Bedrohung seiner Macht, entstammen sie doch einem Verhältnis mit dem verfeindeten französischen König. Der Wald erweist sich als sicherer Ort: Feen nehmen sich der Schutzsuchenden an, die Brüder erhalten magische Steine. Elisène stirbt jedoch.

Jahre gehen vorüber. Am Hofe des Königs Raimbert findet ein Turnier statt, um den mutigsten Ritter des Reiches zu ermitteln, der



Love Among the Ruins.
Gemälde von Edward Burne-Jones, 1894



Jules Claretie

zukünftiger Regent und Ehemann von Raimberts Tochter Floriane werden soll. Ohne dass sie einander erkennen, treten Galaor und Amadis gegeneinander an: Galaor als Favorit des Königs und Amadis als heimliche Liebe von Floriane. Im Kampf unterliegt Amadis – Floriane kann ihn gerade noch vor dem Tod bewahren. Voller Scham nimmt er Abschied von ihr und zieht in die Wildnis, um als Einsiedler zu leben. Aber selbst in dieser Abgeschiedenheit denkt er nur

an Floriane. Zwecklos, dass ihn die Feen davon abhalten wollen: Er kehrt zurück an den Hof König Raimberts. Zu Weihnachten trifft er dort ein, wo die unglückliche Floriane gerade im Begriff ist, Galaor zu heiraten. Amadis fordert ihn erneut heraus und besiegt ihn. Galaor ist tödlich verletzt. Da sieht Amadis am Hals seines Gegners den Stein der Feen: Die Brüder erkennen sich wieder. Sterbend vergibt Galaor dem betroffenen Amadis, der nun Florianes Bräutigam wird.

Amadis stellt in vielerlei Hinsicht ein Ausnahmewerk Massenets dar. Der Stoff, zuvor schon von Jean-Baptiste Lully und Johann Christian Bach vertont, geriet in Massenets Version zum symbolistischen Spiel. Clareties Text besticht durch einen legendhaft-andeutenden Ton und reizte Massenet, seine bisherigen Formprinzipien aufzugeben. Der knapp 20-minütige erste Akt ist in dieser Hinsicht ein besonderes Experiment, denn die hier handelnden Personen artikulieren sich nicht: Vielmehr erschließt sich dem Zuschauer die Szene durch kommentierende Jäger, die die dramatischen, pantomimisch dargestellten Vorgänge betrachten. Überdies wird im gesamten ersten Akt überhaupt nicht gesungen, sondern nur melodramatisch rezitiert.

Auch andere musikalische Eigenarten des *Amadis* erstaunen: die übermäßigen Dreiklänge und Intervalle, die vielfach pentatonische Thematik, die Neigung, den melodisch-rhythmischen Fluss zu fragmentieren, und die vielleicht subtilste Instrumentation in Massenets Œuvre. Die Nähe zur Ästhetik Debussys im Allgemeinen und zu dessen Oper *Pelléas et Mélisande* (die Massenet 1902 gehört hatte)[312] im Speziellen ist dabei frappant. Da sich *Amadis* zu dem Zeitpunkt, als Massenet Debussys *Pelléas et Mélisande* kennenlernte, bereits in weit fortgeschrittenem Zustand befand, kann kaum von Beeinflussung gesprochen werden – Debussy und Massenet waren unabhängig voneinander zu ähnlichen Lösungen gelangt. Auf das Risiko, in direkte Konkurrenz zu seinem jüngeren Kollegen Debussy und der mit ihm aufstrebenden Avantgarde zu treten, wollte sich Massenet vermutlich nicht einlassen und hielt den *Amadis*, sein progressivstes Werk, zu Lebzeiten zurück.

Massenets Bayreuth: Monte Carlo

1901 trat Raoul Gunsbourg (1860–1955), Intendant der Oper von Monte Carlo, mit Massenet und Heugel in Verhandlungen über die Uraufführung des *Jongleur de Notre-Dame*, der eigentlich für die Opéra Comique bestimmt gewesen war.[313] Da sich mit deren Leiter Albert Carré und dessen Musikdirektor André Messager Verstimmungen ergeben hatten,[314] nahm Massenet das mit einer Prämie von 20.000 Francs verbundene Angebot Gunsbourgs an.[315] Am 19. Juni des Jahres lag der Vertrag unterschrieben vor.[316] Mit dieser Unterzeichnung setzte die bis zu seinem Tod andauernde Verbundenheit Massenets mit dem monegassischen Opern- und Fürstenhaus ein.



Monaco · Monte-Carlo.
Werbeplakat von Alfons Mucha, 1897

Monaco war Ende des 19. Jahrhunderts durch den Betrieb von Casinos zu beträchtlichem Reichtum gelangt. Regiert wurde das Fürstentum seit 1889 von Albert I. (eigtl. Albert Honoré Charles Grimaldi, 1848–1922), »Son Altesse Roulettissime«,[317] wie er in einer Karikatur betitelt wurde, die auf die wirtschaftliche Grundlage des prosperierenden Kleinstaates anspielt.

Künstlerische Repräsentation spielte für den Prinzen, der sich leidenschaftlich auf dem Gebiet der Ozeanografie betätigte, eine wichtige Rolle: 1893 hatte Albert I. Gunsbourg, den damaligen Leiter der Oper von Nizza, als Direktor an das im Januar 1879 eröffnete und vom Architekten der Pariser Opéra Charles Garnier entworfene und nach diesem benannte Haus berufen. Gunsbourg konnte bereits in seiner ersten Spielzeit mit einer szenischen Aufführung von Berlioz' *La Damnation de Faust* reüssieren.[318] Die Oper von Monte Carlo sollte aber nach Gunsbourgs Willen vor allem mit Uraufführungen Aufsehen erregen. Nach zwei posthumen Premieren von Opern César Francks folgte deswegen nun *Le Jongleur de Notre-Dame*, woraufhin Massenet und seine Frau im Februar 1902 auf Einladung Alberts I. anreisten.

Massenet genoss das Klima und die Atmosphäre des kleinen Fürstentums an der Côte d'Azur, mehr aber noch die Wertschätzung, die ihm der Prinz entgegenbrachte: »Ein Traum begann! [...] Hier, in diesem dantesken Paradies, erfüllt vom Wohlgeruch einer tropischen Pflanzenwelt! Der grandiose Anblick dieses Palastes mit seinen genuesischen Türmen offenbarte, welch unvergleichlicher Reichtum sich in seinem Inneren dem Besucher darbot, kaum, dass er eingetreten. [...] Doch noch überwältigender in dieser für das Auge so prunkvollen Atmosphäre war das, was in die Seele drang – die überragende Intelligenz, die heitere Güte, der reizende Umgangston des fürstlichen Gastgebers, der uns willkommen geheißen hatte.«[319]

Bei der Uraufführung des *Jongleur* erlebte Massenet stehende Ovationen.[320] Das Werk fand eine ausgezeichnete Aufnahme, obwohl Massenets Besetzungswünsche nicht gänzlich erfüllt werden konnten.[321] Monte Carlo blieb seitdem ein Ort besonderer Pflege der Kompositionen Massenets. Weitere acht seiner Bühnenwerke hatten

hier ihre Premiere. Für Monte Carlo schrieb Massenet auch eigens kleinere Huldigungswerke, etwa die sinfonische Ode *La Nef triomphale* (*Das ruhmreiche Schiff*) anlässlich der Eröffnung von Alberts Musée Océanographique.[322]



Albert I.

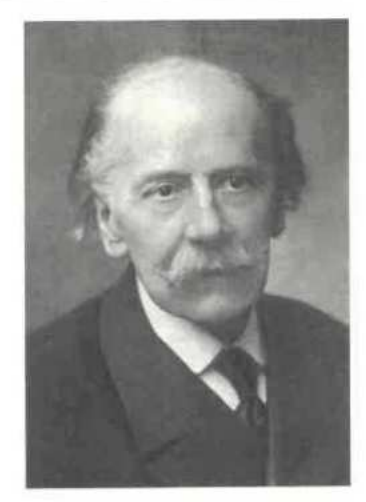
Rastloses Alter (1903–1910)

Klavierkonzert (1903) und *Cigale* (1904)

1903 starb Sibyl Sanderson an der Grippe.[323] Ungeachtet des Umstandes, dass sie sich schon 1897 von der Bühne zurückgezogen hatte, um sich ihrer Ehe zu widmen,[324] traf ihr Tod Massenet sehr.[325] Kurz zuvor war in ihm der Entschluss gereift, alte Skizzen zu einem neuen Instrumentalkonzert für Klavier zu verdichten. Die Gattung des Klavierkonzerts war am Ende des 19. Jahrhunderts, von Francks Sinfonischen Variationen (1885), Saint-Saëns' fünf Klavierkonzerten und Debussys *Fantaisie* für Klavier und Orchester (1890) abgesehen, kaum nennenswert gepflegt worden und stellte deswegen eine Herausforderung dar. Die Komposition eines derartigen Konzerts mag aber auch eine Reminiszenz des nunmehr über 60-jährigen Massenets an seine jugendlichen Ambitionen als Konzertvirtuose gewesen sein.

Das Konzert ist ein um klassische Ausgewogenheit bemühtes Werk. Bereits im ersten Satz, den das lange präludierende Klavier eröffnet, weist Massenet auf das Vorbild des fünften Klavierkonzerts von Ludwig van Beethoven hin. Das Largo in H-Dur ist dagegen eine Allusion auf die homofone Schlichtheit langsamer Sätze der Wiener Klassik.[326] Einen Bruch mit diesem historisierenden Stil vollzieht erst der dritte Satz, dessen *Airs Slovaques* (*Slowakische Lieder*) eine effektvoll-»exotische« Klangwelt evozieren.

Der Pianist Louis-Joseph Diémer, ein alter Studienkollege Massenets,[327] stellte das *Concerto pour piano* in einem Konservatoriumskonzert im Februar 1903 erstmals vor.[328] Anschließend konnte es trotz einer Folgeaufführung kein Interesse mehr auf sich ziehen.[329] Enttäuscht verschwieg es Massenet in den *Souvenirs*.



Jules Massenet



Massenet am Klavier. Karikatur von Sem (alias Georges Goursat)



La Cigale. Gemälde von Jules-Joseph Lefebvre, 1872

Nach dem Klavierkonzert und dem Bezug einer neuen Pariser Wohnung in der Rue de Vaugirard Nr. 48,[330] gegenüber des Jardin du Luxembourg, wandte sich Massenet einem neuen Ballett zu: *Cigale* (1904), nach einem Szenario von Henri Cain, lehnt sich an Äsops antike Fabel *Die Grille und die Heuschrecke* an. Bei Cain und Massenet ist Cigale allerdings keine Heuschrecke, sondern eine junge Frau, die in bescheidenem Glück auf dem Lande lebt.

Mitten im Sommer erhält Cigale Besuch von Pauvrette, einem armen Mädchen. Voller Mitleid schenkt sie ihm Kleidung, Nahrung und Geld. Ihre Nachbarin, Madame Fourmi, schilt sie wegen ihrer Freigiebigkeit, nimmt jedoch später keinen Anstoß daran, sich selbst von Cigales Backkünsten verwöhnen zu lassen. In den Genuss von Cigales Liebe kommt schließlich ihr Freund, ihr »petit ami«.

Weil Cigale herzensgut, aber naiv ist, verliert sie im Winter ihr Haus. Es bleiben ihr nur ihre Gitarre und ein Kleidungsstück, ein Umhang, der kaum gegen den unbarmherzigen Wind schützt. Als sie Madame Fourmi um Unterkunft bittet, weist diese sie ab. Es kommt aber noch schlimmer: An der frierenden Cigale geht ein Liebespaar

vorbei – Pauvrette und »petit ami«. Nun kann Cigale nicht mehr. Ihre Kräfte schwinden und sie stirbt im Schneesturm. Doch dann rufen Engel Cigale in den Himmel. Mit einer C-Dur-Apotheose endet das Werk.

In *Cigale* übersetzte Massenet eine beliebte Bildtradition in die Musik: Wie Jean-Antoine Houdon in seiner Skulptur *La Frileuse* (*Die Frierende*, 1783) oder Jules-Joseph Lefebvre in dem Gemälde *La Cigale* (1872) kokettierte das Ballett zu gleichen Teilen mit Frivolität und Rührung. Allerdings blieb auch dieses Werk aus Massenets beginnender Spätzeit nur ein Tageserfolg.

Gunsbourg war inzwischen auch an Saint-Saëns herangetreten und brachte an der Oper von Monte Carlo 1904 dessen mythologischen Einakter *Hélène* heraus, der ausgerechnet mit Massenets *Navarraise* gekoppelt wurde. Die Wiederaufführung des bekannten Werkes erzielte eine viel größere Wirkung als die Premiere der neuen Oper von Saint-Saëns und ließ die seit Langem schwelende Rivalität zwischen den beiden Komponisten wieder aufleben.[331] Voller Ehrgeiz, die Dominanz seines Konkurrenten zu brechen, schrieb Saint-Saëns noch zwei weitere Werke (*L'Ancêtre* und *Déjanire*) für Monte Carlo, doch Massenet blieb Monacos vorrangiger Komponist.

Hommage an Mozart: *Chérubin* (1905)

Mit dem am 14. Februar 1905 in Monte Carlo uraufgeführten *Chérubin* kehrte Massenet einmal mehr in die galante Welt des 18. Jahrhunderts zurück. Cains »Comédie chantée« basierte auf der vier Jahre alten, gleichnamigen Verskomödie des jungen belgischen Dichters Francis de Croisset (eigtl. Franz Wiener, 1877–1937). Massenet hatte 1901 die Generalprobe des Schauspiels, eine Paraphrase über Beaumarchais' und Mozarts *Figaro*, erlebt und Freude daran gefunden. Wenngleich Croissets *Chérubin* selbst nicht zur Uraufführung freigegeben wurde,[332] begann die Arbeit an der Opernfassung bereits im folgenden Jahr.[333]

Chérubin, der ungestüme Page aus *Le nozze di Figaro*, wird 17 (in Croissets originalem Stück 15)[334] Jahre alt. Gemeinsam mit seinem Erzieher, dem sogenannten Philosophen, und einer Schar geladener Aristokraten – dem Herzog, dem Grafen und der Gräfin, dem Baron und der Baronin – feiert er im Schloss seinen Geburtstag. Unter den Gästen ist auch Nina, das Mündel des Herzogs, die in Chérubin verliebt ist. Dieser macht aber zunächst der Gräfin den Hof, indem er ihr anvertraut, einen Brief für sie im Stamm eines Baumes versteckt zu haben. Allergings ist es nicht die Gräfin, die diesen Brief findet, sondern der Graf, der Chérubin nun zum Duell herausfordern will. Selbstlos rettet Nina die Situation. Sie behauptet, der Brief sei an sie gerichtet, und kann damit den Grafen überzeugen, auf das Duell zu verzichten.

Chérubins erotisches Interesse gilt inzwischen schon einer anderen Frau: der Primaballerina und königlichen Favoritin Ensoleillad, die Chérubin auch nicht abgeneigt ist. Um das nächtliche Stelldichein dieser beiden entspinnen sich Verwechslungen, irrtümliche Liebespfänder und erneute Duellforderungen, die aber auch diesmal abgewendet werden können. Entmutigt durch Chérubins Vernarrtheit in Ensoleillad, die bereits wieder abgereist ist, will Nina am Ende ins Kloster gehen. Sie nimmt tränenreich Abschied von ihm und bittet ihn, sie zu vergessen. Da entdeckt Chérubin plötzlich seine Gefühle für Nina. Sie finden sich im kurzen, ekstatischen Duett »Aimer, sentir, souffrir, ces mots sont une ivresse«[335] (»Lieben, Fühlen, Leiden, diese Worte machen trunken«) und wollen heiraten. Angesichts der bevorstehenden Hochzeit meint der Philosoph, Chérubin solle das Liebespfand der Gräfin, das ihm aus der Hosentasche hängt, wegwerfen. Doch dieser schlägt solch eine Geste in den Wind. Daraufhin bemerkt Hauptmann Ricardo (mit einem musikalischen Zitat des Ständchens aus Mozarts *Don Giovanni*) über seinen Kameraden Chérubin: »C'est Don Juan« (»Das ist Don Juan«), worauf der Philosoph nachdenklich über Nina räsoniert: »C'est Elvire« (»Das ist Elvira«), und das Stück beschließt.

Massenets Beschwörung der Welt Mozarts koinzidiert mit der Neuentdeckung der Musik des 18. Jahrhunderts, die Debussy und Ravel in ihren Hommagen an Haydn und Rameau gestalteten. Jedenfalls ist der *Chérubin* Massenets letzte Hinwendung zur Ästhetik des empfindsamen Zeitalters. Mit Nummern wie Ensoleillads *Aubade (Morgenständchen)* »Vive amour qui rêve« (»Es lebe die träumende Liebe«) gelang ihm eine Verbindung von spanischem Lokalkolorit und Mozart'scher Melodik, mit der ungestümen Hosenrolle des Chérubin eine interessante Fortführung von Mozarts androgyner Charakterstudie. Dramaturgisches wie kompositorisches Herz der Oper ist aber Ninas Arioso des ersten Aktes, in dem sie Chérubins an die Gräfin gerichteten Brief als für sie geschrieben ausgibt: »Lorsque vous n'aurez rien à faire, mandez-moi vite auprès de vous« (»Wenn ihr nichts zu tun habt, ruft mich schnell an eure Seite«) komponierte Massenet als innige G-Dur-Phrase in dem von ihm favorisierten 9/8-Takt.

Die Uraufführung des *Chérubin* fand am 14. Februar 1905 als Wohltätigkeitsveranstaltung in Monte Carlo statt.[336] Die Besetzung war luxuriös: Mary Garden brillierte als Chérubin und die von Massenet seit Längerem verehrte italienische Operndiva Lina Cavalieri als Ensoleillad. Die nostalgische Oper stieß beim Premierenpublikum – darunter auch Albert I.[337] – auf freundliche Aufnahme, sodass Massenets *Chérubin* drei Monate später von der Pariser Opéra Comique übernommen wurde,[338] wo der Zuspruch allerdings nach nur 14 Aufführungen erlahmte. Doch Massenet konnte sich trösten: Neben seinem *Chérubin* wurden 1905 noch sechs weitere Werke von ihm in Paris gespielt: *Manon, Le Cid, Werther, Thaïs, Grisélidis* und *Marie-Magdeleine.* Insgesamt gab es in diesem Jahr allein in der französischen Hauptstadt 103 Massenet-Aufführungen.[339]

Klassizität und Opulenz: *Ariane* (1906)

Obwohl sich Saint-Saëns 1904 mit *Hélène* nicht gegen Massenet durchsetzen konnte, ist seine Oper bezeichnend für das wieder aufkeimende Interesse, das Komponisten nach dem Fin de Siècle Sujets der Antike entgegenbrachten.[340] Antike Stoffe bilden auch den Schwerpunkt von Massenets Spätwerk. Den Beginn dieser Phase markiert die Oper *Ariane*, deren Textbuch von einem der prominentesten Literaten der 19. Jahrhunderts stammte, von Catulle Mendès (1841–1909).

Mendès, der als zeitgenössischer Quinault betitelt wurde[341] und für Emmanuel Chabrier, Reynaldo Hahn und den jungen Debussy Libretti schrieb, war in erster Linie mit seinem Drama *Medée* (1898) hervorgetreten, das durch Sarah Bernhardts expressive Inkarnation der Titelrolle für Furore gesorgt hatte. Dass der exaltierte Ästhetizist und Wagnerianer Mendès, verlockt von den finanziellen Aussichten einer Kooperation mit Massenet,[342] nun als dessen Librettist fungierte, war für Heugel ein vorzüglicher Werbeeffekt. Die 1904 begonnene Zusammenarbeit gestaltete sich aber als schwierig. Von gegenseitigem Misstrauen und Animositäten erfüllt, beschränkten sich Massenet und Mendès auf unbedingt notwendige Treffen.[343] Gegenüber der Öffentlichkeit präsentierte sich Massenet jedoch fasziniert von der Arbeit am Werk.[344] Im Oktober 1905 konnte er die Komposition der *Ariane* abschließen.[345]

Ariane (Ariadne) ist in Thésée (Theseus) verliebt. Sie weiht ihn in die Geheimnisse des Labyrinths des Minotaurus ein, und mit diesem Wissen kann Thésée das Ungetüm besiegen. Seinen Triumph erlebt auch Arianes Schwester Phèdre (Phädra) mit, die den Helden ebenfalls liebt. Thésée bietet Ariane an, mit ihm nach Athen zu segeln – ein Vorschlag, auf den sie freudig eingeht. Um die Schwestern nicht zu trennen, räumt er allerdings auch Phèdre einen Platz auf seinem Schiff ein. Die Reise verläuft dramatisch: Ein Sturm zwingt zur Notlandung auf der Insel Naxos. Hier richten sich Thésée, Ariane und Phèdre ein. Doch bald fühlt sich Ariane von Thésée vernachlässigt.

Sie bittet ihre Schwester, zwischen ihr und Thésée zu vermitteln. Die Aussprache, die Phèdre daraufhin mit Thésée führt, lässt jedoch Gefühle zwischen diesen beiden aufblühen. Ariane überrascht das Paar und fällt in Ohnmacht. Als sie wieder zu Bewusstsein kommt, wartet ein neuer Schicksalsschlag auf sie: Phèdre hat inzwischen ein tragisches Ende genommen. Mit ihrem emotionalen Zwiespalt hadernd, bewarf sie eine Statue des Adonis, die dadurch umstürzte und sie erschlug. Entsetzt von dieser Nachricht, zieht sich Thésée zurück. Ariane aber beschließt, ins Totenreich hinabzusteigen, um Phèdres Auferstehung zu erwirken.

Im Totenreich trifft sie Perséphone (Persephone), Plutos Gattin, die sich nach allem Lebendigen sehnt. Umso mehr begrüßt sie die Begegnung mit Ariane. Phèdre will sie jedoch nicht freigeben. Mit einem Korb frischer Rosen bringt Ariane Perséphone dann aber doch noch dazu, Phèdre die Rückkehr in das Reich der Lebenden zu gestatten. Wieder in Naxos, wollen die Schwestern jeweils zugunsten der anderen auf Thésée verzichten. Dieser wählt am Ende Phèdre und verlässt mit ihr die Insel. Die zurückgebliebene Ariane sinkt, gelockt vom Gesang der Sirenen, ins Meer.

Die Uraufführung der *Ariane*, der eine turbulente Probenzeit vorausgegangen war,[346] fand ein gutes Echo. Fauré, der selbst an einem antiken Sujet, der *Pénélope*, arbeitete, lobte Massenets mythologische Oper: Sie sei ein edles und bewegendes Werk.[347] Besonderen Eindruck machte neben Lucienne Bréval in der Titelpartie die junge Mezzosopranistin Lucy Arbell als Perséphone. Es war die erste Rolle, die Massenet eigens für sie geschrieben hatte.[348] Lucy Arbell (eigtl. Georgette Wallace, 1882–1947), die Tochter des frankophilen englischen Sammlers Richard Wallace, war Massenet 1901 im Alter von 23 Jahren vorgestellt und von ihm durch die Widmung eines Liedes geehrt worden.[349] Die Eindrücke, die Massenet durch sie empfing, nahmen in *Ariane* andere Formen an. Im Autograf vermerkte er nachdrücklich ihre Anregungen.[350] Mit großer Sicherheit war Lucy Arbell sogar die eigentliche Motivation, den Hades-Akt einzufügen.[351]

Daneben bot sich Massenet mit der Figur der Phèdre die Möglichkeit, die Oper musikalisch mit seinem vorangegangenen Œuvre zu verzahnen: Im fünften Akt zitiert er das große lyrische Thema der *Phèdre*-Ouvertüre[352] und ruft damit eines seiner populärsten Konzertwerke in Erinnerung. Einer anderen Assoziation ging Massenet dagegen aus dem Weg: Die Musik der Sirenen mit ihren sich aufwärtsschlängelnden A-Dur-Figurationen lehnte er bewusst an Wagners Rheintöchter an[353] und wählte auf diese Weise eine Position abseits der wortlosen, ätherischen *Sirènes* aus Debussys *Nocturnes* (1899).

Letztlich erlahmte das Interesse an *Ariane* – Massenets vorletzter Premiere im Palais Garnier. Nach 61 Aufführungen nahm die Opéra das Stück 1908 aus dem Repertoire, was Massenet zutiefst enttäuschte.[354]

Melancholie und Blut: *Thérèse* (1907)

Im Februar 1906 kam es zu einem illustren Zusammentreffen mit der Tänzerin und mutmaßlichen Spionin Mata Hari, die im paradiesischen Ballett des *Roi de Lahore* an der Oper von Monte Carlo aufgetreten ist und dort die Ovationen von Puccini und Massenet entgegennahm.[355] Trotz dieser eindrücklichen Begegnung hielt sich Massenet an Lucy Arbell – sie war inzwischen sein zentraler Bezugspunkt. Zusammen mit ihr und dem Historiker Georges Cain, dem Bruder von Henri Cain,[356] hatte Massenet im Sommer 1905 das an der Rue de Vaugirard Nr. 70 gelegene ehemalige Karmelitenkonvent besucht, das während der Französischen Revolution Schauplatz eines furchtbaren Massakers gewesen war: Damals hatte das Konvent als Gefängnis für Revolutionsgegner und Geistliche gedient, die 1792 der unbarmherzigen Lynchjustiz der sogenannten *septembriseurs* (»Septembermörder«) zum Opfer fielen. Cain ließ in diesem Zusammenhang den Namen Lucile Desmoulins' (1770–1794) fallen, die ihrem Gatten, dem guillotinierten Revolutionär und Dantonisten Camille Desmoulins, in standhafter ehelicher Treue in den Tod gefolgt war. Von diesem Lebensweg zeigten sich Massenet und Arbell sehr berührt.[357]



Mata Hari, 1906

Dem Besuch des Konvents folgte einige Tage später ein Empfang in der italienischen Botschaft in der Rue de Grenelle, wo Massenet eine Anekdote erzählt wurde, die sich mit dem Schicksal Lucile Desmoulins' zu einem Opernstoff verdichten sollte. In der Revolutionszeit, so wurde Massenet berichtet, hatten die Revolutionäre im Zuge allgemeiner Enteignungen das Gebäude der nunmehrigen italienischen Botschaft »dem Volk« zugesprochen. Ein Angestellter nahm es jedoch für seinen exilierten adeligen Herrn mit der Begründung in Verwahrung, dass dieser schließlich auch das »Volk« sei.[358] Nach der Rückkehr des Aristokraten konnte es ihm letzten Endes unversehrt übergeben werden.

Jules Claretie, dem Verfasser einer fünfbändigen Geschichte der Französischen Revolution, kam es als vorzüglichem Kenner der Materie zu,[359] aus diesen Ingredienzien ein Handlungsgerüst zu formen.[360] Aus Lucile Desmoulins wurde bei ihm die Titelheldin Thérèse.

Thérèse ist mit André Thorel verheiratet, dessen Partei der bürgerlichen Girondisten zu Beginn der Handlung, im Oktober 1792, mehrere Minister der Regierung stellt und damit die Macht im revolutionären Frankreich behauptet. Thorel ist aber nicht nur Politiker der Girondisten, er ist auch Besitzer eines Schlosses unweit von Versailles. Thorel hatte die Liegenschaft nach der Vertreibung des ursprünglichen Eigentümers, des Marquis Armand de Clerval, ersteigert – dies allerdings nicht aus Gründen persönlicher Bereicherung, sondern mit der Absicht, das Château für seinen Jugendfreund Armand zu bewahren, dem er sich auch nach den geänderten gesellschaftlichen Rahmenbedingungen verpflichtet fühlt. Mit der geheimen Rückkehr Armands beginnt sich das Drama abzuzeichnen, denn dieser liebt Thorels Frau Thérèse: Im vorangegangenen Jahr waren beide füreinander entbrannt. Die Umstände seiner Flucht hatten eine Verbindung allerdings verhindert. Thérèse heiratete daraufhin aus Vernunftgründen Thorel.

Im herbstlichen Park seines alten Schlosses tritt nun Armand wieder in ihr Leben. Mit nostalgischen Beschwörungen gewinnt er sie beinahe für sich zurück. Thorel platzt in diese Szene, erkennt – nichts ahnend – seinen Freund Armand und verbirgt ihn eilends vor den öffentlichen Blicken.

Der zweite Akt überspringt acht Monate: Armand ist inzwischen in Thorels und Thérèses Pariser Domizil einlogiert. Da die Macht der Girondisten und damit auch jene Thorels im Schwinden begriffen ist, kann dieser nicht mehr für Armands Asyl garantieren und verfasst deswegen ein Geleitschreiben, das diesem bei seiner neuerlichen Flucht Sicherheit gewähren soll. Anschließend verlässt Thorel das Haus, um seinen Verpflichtungen als Abgeordneter nachzukommen. Noch einmal allein mit Thérèse, gesteht Armand, sie nicht ihrem Ehemann überlassen zu wollen. In diesem Augenblick bringt der Hausmeister die Nachricht, dass die Girondisten gestürzt und ihre Führer verhaftet wurden. Außer sich vor innerer Sorge um Thorel, wird sie Armand mit der Einwilligung in eine gemeinsame Flucht los. Er solle nur schon vorauseilen, sie werde zügig nachkommen. Einen Augenblick später hört sie das Geschrei des Pöbels, der den Weg der Verurteilten zur Guillotine flankiert. Unter den Unglücklichen macht Thérèse entsetzt auch Thorel aus. Sie lehnt sich aus dem

Fenster und lässt den König hochleben, weiß sie doch, dass dies ihre sofortige Verurteilung und damit den solidarischen Tod mit ihrem Gatten bedeutet.

Massenet stellte das Werk (wie das Manuskript in gewohnt akribischer Weise festhält)[361] am Morgen des 20. Mai 1906 fertig und widmete es Lucy Arbell. *Thérèse* steht in der Tradition der Revolutionsoper,[362] die sich einerseits Schauspielen wie Victorien Sardous *Thermidor* (1891) und *Robespierre* (1899) verdankt, andererseits durch Erfolgsstücke wie Umberto Giordanos *Andrea Chénier* (1896) populär wurde. Unverkennbar hat aber vor allem Giacomo Puccinis *Tosca* (1900) mit ihrer gerafften, beinahe filmischen Form, ihren schnell wechselnden Gefühlsstadien und Situationen, Spuren in *Thérèse* hinterlassen.[363] Mit Sorgfalt gestaltete Massenet die verschiedenen Kolorits und Atmosphären der Handlung, von der schwermütigen Herbststimmung des ersten Aktes zur sommerlichen Junihitze des zweiten Aufzuges, von den Idiomen der Revolution bis hin zum schimmernden Harfen-Celesta-Klangteppich des Dialoges zwischen Thérèse und Thorel vor dem Brunnen des Schlossparks.[364] Ein außergewöhnlicher Einfall war es, als Liebesmotiv ein Menuett, eine musikalische Form des Ancien Régime, zu verwenden, das den ebenso vergangenen Charakter der Romanze von Thérèse und Armand sinnfällig symbolisiert. Bei der Uraufführung wurde dieser Effekt verstärkt, indem Massenet das Motiv durch Diémer auf einem Cembalo ausführen ließ:[365]

> »Ah! le doux menuet tendre,
> mélancolique, le menuet de cour,
> le menuet d'amour
> par le beau soir d'été.«[366]
>
> (»Ach! Das sanfte und zart-melancholische Menuett,
> dieses höfische Menuett,
> dieses Liebesmenuett,
> am schönen Sommerabend.«)

Von der Oper in Monte Carlo zusammen mit Massenets *Ariane* für die Spielzeit 1907 angenommen und mit Lucy Arbell in der ihr zugeeigneten Hauptrolle zur Aufführung gebracht,[367] erkannte das Premierenpublikum die Qualitäten von *Thérèse* sofort. Gerühmt wurden besonders das Schlussduett »Ah! Viens, partons! Fuyons vers une terre inconnue!« (»Komm', lass uns fliehen in ein unbekanntes Land!«), das als eine der »sublimsten Eingebungen Massenets« beschrieben wurde,[368] und Thérèses Szene »Jour de juin, jour d'été« (»Junitag, Sommertag«), die Massenet auf Arbells dunkles Timbre zugeschnitten hatte, das er als »so tief und dunkel wie die Zeit, die es darzustellen galt«, pries.[369]

Thérèse wurde von zahlreichen internationalen Bühnen übernommen, darunter auch von der Königlichen Oper in Berlin.[370] Es sollte sich herausstellen, dass Massenets Drama späteren Revolutionsopern wie Wilhelm Kienzls *Kuhreigen* (1911), Eugen d'Alberts *Revolutionshochzeit* (1919) oder Pietro Mascagnis *Il piccolo Marat* (1921) an dramatischer Schlagkraft und poetischen Wirkungen überlegen war.

Balletttragödie in Spanien: *Espada* (1908)

Der Oper *Thérèse* folgte das Ballett *Espada* (*Der Degen*). Besaßen Massenets vorherige Tanzspiele *Le Carillon*, *Cigale* und *Les Rosati* (1901) eher Divertissementcharakter, so war *Espada* als dramatisches Ballett angelegt, angeregt von Mendès' *Femme de Tabarin* (1887).[371]

Die Tänzerin Anitra liebt den Toreador Alvéar, der sich aber nicht binden will. Erst als sie ihm die Karten legt und ihm im Falle, dass er sich nicht darauf einlasse, geliebt zu werden, große Gefahr voraussagt, küsst er sie und verspricht ihr ein abendliches Rendezvous. Trotz dieser Aussicht ist Anitra beunruhigt und will ihn nicht im Stierkampf antreten lassen. Doch Alvéar schlägt ihre Warnungen in den Wind und geht in die Arena. Währenddessen verlangt die Menge von Anitra, dass sie tanzen solle. Sie kommt dem Wunsch nach. Da wird die Nachricht verbreitet, dass Alvéar getötet wurde. Ani-

tras schreckliche Vorahnungen haben sich bewahrheitet, doch die Zuschauer zwingen sie, ihren Tanz weiterzuführen, bis sie am Ende stirbt.

Massenets Ballett, das zeitgleich mit Maurice Ravels *Rhapsodie espagnole* und dessen Oper *L'Heure espagnole* entstand,[372] lief nicht den Erwartungen zuwider. Es beinhaltete typische Tänze wie Madrilène, Boléro und Fandango. *Espada* wurde 1908 in Monte Carlo uraufgeführt – an einem Abend mit Massenets *Thérèse*.[373]

Griechische Mythologie, Buddha, Affenschlachten: Das Fiasko *Bacchus* (1909)

Der Anfangserfolg der *Ariane* verleitete Mendès dazu, Massenet ein weiteres Libretto als Fortsetzung ihrer ersten Oper anzubieten. Massenet reagierte auf diesen Vorschlag zunächst reserviert, nach einer Lesung zeigte er sich aber interessiert und willigte ein.[374] Im Gegensatz zu den Schwierigkeiten bei ihrer ersten Kooperation war die gemeinsame Schöpfung des *Bacchus* von einem überaus guten Arbeitsklima gekennzeichnet. So akzeptierte Mendès alle Änderungswünsche Massenets, der für Lucy Arbell die Rolle der Königin Amahelli reservierte, ohne Einwände.[375]

Der Schluss von *Ariane* hatte angedeutet, dass die Titelheldin am Ende der Oper stirbt. Doch die Geschichte nimmt einen anderen Verlauf. Der Gott Bacchus erscheint ihr in Gestalt von Thésée, Arianes Liebhaber, und verlässt mit ihr Europa. Sie erreichen Indien, wo sie in die Gefangenschaft der Königin Amahelli geraten. Diese verurteilt Bacchus zum Tode, Ariane opfert sich für ihn. Am Ende bittet Bacchus seinen Vater, Göttervater Zeus, das Königreich Amahellis zu vernichten. Ariane wird in einen Kometen verwandelt, Bacchus erlebt seine Apotheose.

Mendès' kurioses, in vielen Aspekten unausgegorenes Komposit-Szenario bot Massenet Anlass zu illustren instrumentalen Tableaus, etwa den »Mystères dionysiaques« (»dionysischen Mysterien«) nebst dem getanzten Bacchanale im dritten Akt oder der Schlacht zwischen der Armee des Bacchus und den Affen des indischen Urwalds im zweiten Aufzug, die in Form eines furiosen Orchesterzwischenspiels vor geschlossenem Vorhang ablief. Inspiration dafür holte sich Massenet durch die Beobachtung von Affen im Jardin des Plantes, dem Pariser Botanischen Garten.[376] In dieser Affenschlacht wie auch in anderen Passagen des *Bacchus* zeigt sich eine für Massenet ungewöhnlich deutliche Anlehnung an Kompositionsprinzipen Richard Wagners.[377] Es mag dies an der konkreten Inspiration durch die *Götterdämmerung* gelegen haben, die sechs Monate zuvor an der Pariser Opéra aufgeführt worden war.[378]

Im Februar 1909 wurde Mendès tot in einem Eisenbahntunnel in Saint-Germain-en-Laye aufgefunden.[379] Wahrscheinlich war er, nachdem er versehentlich die Tür seines Abteils geöffnet hatte, aus dem fahrenden Zug geschleudert worden. Der Tod von Mendès ließ Massenet nichts Gutes für das Schicksal der neuen Oper erahnen.[380] Und tatsächlich entwickelte sich *Bacchus* zu einem Fiasko: Nach nur sechs Aufführungen setzten die Direktoren der Opéra, Leimistin Broussan und André Messager, das Stück ab. Der erfolgsverwöhnte Massenet erfuhr damit den größten Misserfolg seines Lebens und zog sich gekränkt nach Égreville zurück: An Heugel schrieb er: »... ich bin am Leben, ich atme, ich gehe spazieren – und manchmal weine ich auch.«[381]

Auskomponiertes Sterben: *Don Quichotte* (1910)

Massenets Rückzug dauerte indessen nicht lange: Mit *Don Quichotte*, von Gunsbourg für Monte Carlo in Auftrag gegeben,[382] konnte das Fiasko des *Bacchus* im folgenden Frühjahr glänzend revidiert werden. Die im Februar 1910 uraufgeführte heroische Komödie wurde Massenets letzter internationaler Bühnenerfolg, eine persönliche Bestätigung seiner Könnerschaft.

Im Unterschied zu vorangegangenen musikalischen Bearbeitungen des Stoffes, etwa Richard Strauss' Tondichtung und Wilhelm Kienzls Oper, berief sich Massenet hierbei nicht auf Miguel de Cervantes' Roman des irrenden Ritters Don Quijote de la Mancha, sondern auf das gefeierte Versdrama Jacques Le Lorrains, das 1904 der Pariser Öffentlichkeit vorgestellt worden war. Massenet faszinierte nach eigener Aussage besonders Lorrains Zeichnung der Dulcinea als tatsächliche, nicht nur als von Don Quijote imaginierte Schönheit.[383] Auch seine Darstellung Don Quijotes als Idealisten, weniger als Verblendeten regte Massenet an. Für die Übertragung in ein Opernbuch kam er auf Henri Cain zurück, der das Schauspiel des unmittelbar nach der Uraufführung verstorbenen Lorrain adäquat adaptierte.

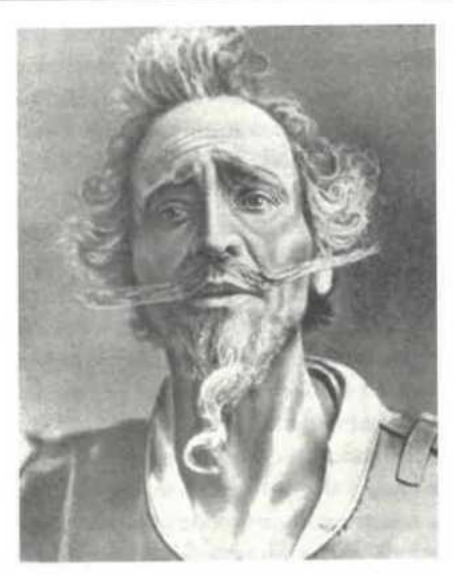
Die schöne Dulcinée ist die Attraktion einer spanischen Stadt. Ihr werden von verschiedensten Seiten Ovationen dargebracht. Sie antwortet mit einem Lied und dem Fazit, dass Schönheit ein vergängliches Gut sei. Danach steht auch der mittlerweile mit seinem Diener Sancho Pança eingetroffene Ritter Don Quichotte nicht an, Dulcinée zu huldigen und ihr ein mandolinenbegleitetes Ständchen zu singen. Dulcinée gefällt das Geplänkel mit Don Quichotte: Sie werde ihn erhören, wenn er ihr ein Perlencollier wiederbeschaffe, das ihr von einer Banditenbande geraubt wurde. Don Quichotte und Sancho Pança brechen in das Abenteuer auf.

Auf ihrem Weg begegnet den beiden zunächst ein imaginärer Feind. In Windmühlen vermeint Don Quichotte furchtbare Riesen zu erkennen, die es zu bekämpfen gilt. Im dritten Akt treffen Don

Quichotte und Sancho Pança tatsächlich auf die Räuber des Colliers. Sancho kann fliehen, Don Quichotte wird jedoch überwältigt und soll sterben. Er verrichtet deswegen ein schlichtes, dafür umso bewegenderes Stoßgebet, das den Anführer der Banditen nicht unberührt lässt: Dieser schenkt ihm das Leben und noch dazu das Collier Dulcinées. Damit sieht Don Quichotte das Ende seines Junggesellenstandes und damit seines fahrenden Rittertums kommen. Als Lohn für Sanchos treue Dienste, die er bald nicht mehr zu brauchen vermeint, verspricht er ihm eine eigene Insel als Alterssitz. Feierlich gibt er Dulcinée schließlich ihren geraubten Schatz zurück und bittet sie um ihre Hand. In einer intimen Zwiesprache weist sie Don Quichotte aber sanft ab: Wenn, dann gäbe sie freie Liebe. Dennoch fühle sie sich ihm verbunden.

Für Don Quichotte zerbricht eine Welt, sein Lebensmut ist dahin. Sterbenskrank muss er sich auf dem Heimweg an einen Baum anlehnen: Er weiß, dass seine letzte Stunde gekommen ist, und erinnert sich an die Insel, die er Sancho versprochen hat. Aber das einzige Eiland, das er nun zu vererben imstande ist, ist jenes der Träume. Den Gesang Dulcinées im Ohr, stirbt der alte Ritter.

In *Don Quichotte* glückte Massenet eine Balance zwischen heterogenen Elementen,[384] zwischen der liedhaft-melancholischen Melodik Dulcinées (mit ihrem Zentrum »Lorsque le temps d'amour a fui« – »Wenn die Zeit der Liebe entflohen ist«), der »altmeisterlichen«, oft auch der Spieloper entlehnten Charakterisierung Sancho Panças und der Musik Don Quichottes, deren Spektrum von der filigranen Serenade »Quand apparaissent les étoiles« (»Wenn die Sterne erscheinen«) bis zu seinem entrückten Selbstporträt »Je suis le chevalier errant« (»Ich bin der fahrende Ritter«) reicht. Ausgeglichenheit erzielte Massenet aber auch durch den Wechsel von Szenen lyrischer Resignation und abenteuerlichen Passagen, deren eindringlichste der Kampf Don Quichottes und Sancho Panças gegen die Windmühlen ist – ein kanonisches Ritt-Duett, das in der *Course à l'abime* (*Jagd in den Abgrund*) aus Berlioz' *Le Damnation de Faust* ein Vorbild besitzt. Es ist jedoch die Schlussszene von *Don Quichotte*, die den größ-



Fjodor Iwanowitsch Schaljapin als Don Quichotte, 1910

ten Effekt bereithält. Eingeleitet von einem cellogeleiteten Vorspiel, inszeniert Massenet poetisch den Tod Don Quichottes, den er über zarten Achtelbewegungen und Dulcinées Thema Abschied von der Welt nehmen lässt.

Von Anfang an waren die Hauptrollen dieser Oper für den häufig in Monte Carlo gastierenden russischen Bass Fjodor Iwanowitsch Schaljapin (1873–1938) und für Lucy Arbell konzipiert.[385] Von Schaljapin stammte auch die Idee des stehenden Sterbens Don Quichottes.[386] Der Opernhistoriker Rodney Milnes hat in Don Quichotte außerdem ein schmeichelhaftes Selbstporträt des alternden Massenet erkannt.[387] Durchaus mag Massenet hier den Tatsachen in die Augen gesehen und seine persönlichen Umstände reflektiert haben, denn die Kompositionszeit des *Don Quichotte* war von großen gesundheitlichen Beschwerden gekennzeichnet: Bereits mehrere Jahre zuvor hatte man bei ihm einen gastrointestinalen Tumor diagnostiziert.[388]

Ende August 1910 beschleunigte sich der Verlauf der Erkrankung. Massenet musste sich einer Operation in Paris unterziehen,[389] arbeitete aber dennoch unablässig weiter. Die ungebrochene Ausstrahlung seiner Bühnenwerke bewies eine Aufführungsserie der *Thaïs* in Finnland, die Sibelius zu einem eigenen Opernversuch anregte.[390]

Späte Experimente, Tod und Vermächtnis (1911/1912)

Neue Einfachheit: *Panurge* (1911) und *Souvenirs* (1911/1912)

In seinen verbleibenden, durch Krankheit beeinträchtigten Lebensjahren erhöhte Massenet das Pensum seiner kompositorischen Arbeit. Bereits zu Beginn des Jahres 1910 konnte er die Oper *Vesta* (die später in *Roma* umgetitelt wurde) orchestrieren und widmete sich erneut dem *Amadis*. Im Februar 1910 bekundete er außerdem Interesse an Panurge, einem Charakter aus François Rabelais' *La Vie inestimable de Gargantua et de Pantagruel* (1532). Vorbild für die Wahl dieses ungewöhnlichen Stoffes war vielleicht Giuseppe Verdi, der am Ende seines Schaffens mit *Falstaff* (1893) ein ebenso komisch-groteskes Sujet der Literatur der Renaissance aufgegriffen hatte.[391]

Wie Don Quichotte ist auch Panurge als Figur bereits mehrfach Gegenstand des Musiktheaters gewesen: Es existierten bereits gleichnamige Operetten von Hervé (eigtl. Florimond Ronger) und Robert Planquette,[392] ferner komponierte zeitgleich mit Massenet Claude Terrasse auf ein protosurrealistisches Libretto von Alfred Jarry die Oper *Pantagruel*. Das Textbuch zu Massenets »Haulte farce musicale« (»hoher musikalischer Farce«) *Panurge*, die von Eugène und Édouard Adenis' Komödie *Les Noces de Panurge* (1910) angeregt wurde,[393] verfassten Maurice Boukay (eigtl. Charles-Maurice Couyba, 1866–1931), Senator des Départements Haute-Saône und zeitweiliges Mitglied des Chat-Noir-Cercles,[394] und der Schriftsteller Georges Spitzmüller (1867–1925).

Im Pariser Karneval des Jahres 1520 zechen Panurge und Pantagruel um die Wette. Panurge meint, seine Frau Colombe (eine Erfindung von Massenets Librettisten)[395] sei gestorben. Er ist sich unschlüssig, ob er deswegen trauern oder feiern solle. Da taucht Colombe auf, die

ihren Tod nur vorgetäuscht hat, um den Attacken ihres betrunkenen Gatten zu entgehen. Doch Panurge gibt vor, sie nicht zu erkennen. Pantagruel rät, Panurge solle sich im Kloster vor seiner Frau verstecken. Thélème, wohin sich Panurge daraufhin zurückzieht, ist alles andere als ein Ort christlicher Askese, wird hier doch zu Bacchus und Venus gebetet. Panurge macht sogleich der Edeldame Ribaude den Hof. Colombe, die mittlerweile auch im Kloster eingetroffen ist, klärt Ribaude über Panurge auf, sodass dieser von ihr einen Korb erhält. Damit nicht genug, beichtet Colombe Panurge, der als Mönch verkleidet ist, zahlreiche Seitensprünge – mit dem gewünschten Effekt: In Panurge entzündet sich Eifersucht. Er gibt vor, zu wissen, dass ihr Mann sich auf die Île des Laternes begeben habe. Colombe macht sich dorthin auf den Weg, Panurge folgt ihr wutentbrannt.

Auf der Insel spielt Colombe das Orakel des Tempels von Bacbuc (Bacchus). Panurge überzeugt das Orakel, dass seine Frau ihn nie betrogen hätte. Sie wiederfinden werde er allerdings nur, wenn er ausschließlich das trinke, was sie ihm einschenkt. Panurge geht auf diese Forderung ein, und so ist das Ehepaar wieder vereint. Mit dem Toast »Vivons joyeux et buvons frais!« (»Lasst uns fröhlich leben und frisch trinken!«) schließt das Stück.

Das Überraschendste an Massenets *Panurge* ist der Verzicht, die überbordende Fantasiewelt François Rabelais' in eine ebenso bizarre, ungewöhnliche Musiksprache in der Art Jacques Offenbachs übersetzen zu wollen. Massenet wählte dagegen eine beinahe klassizistische Ästhetik, vorgeführt etwa an Panurges »simple et sensible«[396] vorgetragenem Lob seiner Heimat »Non, je suis né dans le jardin de France: dans la Touraine« (»Nein, ich bin im Garten Frankreichs: der Touraine, geboren«) – eine Nummer, die Panurge als Antwort auf Pantagruels Frage: »Vous êtes parisien?« (»Seid ihr Pariser?«), gibt und die in ihrer Simplizität an die »Légende de la sauge« aus *Le Jongleur de Notre-Dame* erinnert.[397] Auch das *Intermède* für Cello und Orchester, das dem dritten Aufzug vorangestellt ist, ist eine eher überraschende Reverenz an ein früheres Werk: an die Klangwelt der *Thaïs*.[398] Lediglich für das »Festin de Pantagruel« (»Pantagruels Fest«) des zweiten



Panurge. **Plakat von Charles Léandre für die posthume Uraufführung, 1913**

Aktes fand Massenet burleskere Töne. Doch zunächst blieb *Panurge* noch unaufgeführt.

Auf den Plan gerufen durch Saint-Saëns' autobiografische Essays, die in Fortsetzungen im *L'Écho de Paris* vorgestellt werden sollten, bewog Massenet den Herausgeber der Zeitschrift, ebenfalls seine Erinnerungen zu publizieren.[399] Die bereits im Manuskript vorliegenden,[400] ursprünglich für seine Enkelkinder bestimmten *Mes Souvenirs* erschienen daraufhin seit dem 19. November 1911, alternierend mit den Ausführungen von Saint-Saëns.[401] In einer Folge von essayistischen Kapiteln, in der er die Anrede »mes chers enfants« (»meine lieben Kinder«) beibehielt, rekapitulierte Massenet sein Leben. Er entwarf darin das Bild einer unaufhörlich erfolgreichen Karriere, eines leichten Schaffensprozesses und einer unumstrittenen gesellschaftlichen Stellung. Von allzu glatter Anordnung und zahlreichen, bewusst inkorrekten chronologischen Angaben, sind die *Souvenirs* anschauliches Zeugnis für Massenets Habitus.

Pflicht oder Gefühl: *Roma* (1912)

Als im Dezember 1911 in Monte Carlo die Proben zur Uraufführung von Massenets *Roma* begannen,[402] war die zweite Marokkokrise, die schwerste Verstimmung zwischen der Dritten Französischen Republik und dem Deutschen Reich vor dem Ersten Weltkrieg, erst seit einem Monat beigelegt worden. *Roma*, ein Drama, das sich mit dem Verhältnis patriotischer und persönlicher Belange vor dem Hintergrund eines nationalen Bedrohungsszenarios auseinandersetzt, erschien wie eine Reaktion auf die angespannte außenpolitische Lage. Doch die Oper war von Massenet schon lange zuvor, im Sommer 1902, angedacht worden.[403] Der Anstoß stammte von Alexandre Parodis fünfaktiger Tragödie *Rome vaincue*, die 1876 mit Sarah Bernhardt erstaufgeführt wurde.

Rom wird im zweiten vorchristlichen Jahrhundert vom karthagischen Feldherrn Hannibal bedroht, der im Streit mit Rom soeben die Schlacht von Cannae gewonnen hatte. Das militärische Versagen der römischen Armee wird mit dem Erlöschen des heiligen Feuers der Vesta in Zusammenhang gebracht. Da dies nur durch die Unachtsamkeit der Priesterinnen des Tempels verschuldet werden konnte, ordnet der Pontifex Maximus eine Untersuchung an. Junia, die Schwester des Militärtribuns Lentulus, bekennt sich, doch diese Selbstbezichtigung stellt sich bald als falsch heraus. Der Pontifex wittert allerdings eine Fährte und verurteilt Lentulus scheinbar zum Tode. Mit ihrer heftigen Reaktion verrät sich daraufhin die hochgeborene Fausta.

Zusammen mit Lentulus gelingt ihr die Flucht. Doch Faustas römisches Ehrgefühl lässt sie zurückkehren und sich dem Urteil des Senats stellen, das fürchterlich ist: Sie soll lebendig begraben werden. Faustas blinde Großmutter Posthumia reicht ihr den Dolch ihres Onkels Fabius, um ihr einen schnellen Tod zu ermöglichen. Aber Fausta ist gefesselt und kann sich nicht selbst richten. So stößt Posthumia der Enkelin den Dolch ins Herz. Das Vergehen der Priesterin ist somit gesühnt: Roms Kriegsgeschicke wenden sich.

Roma ist Massenets Variante einer historischen Oper mit den Erfahrungen aus 45 Jahren Kompositionstätigkeit. Zwar beginnt die Oper, erstmals wieder seit *Le Cid*, mit einer groß dimensionierten Ouvertüre, die Mittel der musiktheatralischen Darstellung sind jedoch äußerst ökonomisch und zurückhaltend eingesetzt – eine Arbeitsweise, die bereits in *Panurge* festzustellen ist.

Die asketische, bisweilen auch fragmentierende Behandlung von Formen ist in *Roma* durch das Drama legitimiert. So münden die D-Dur-Aufschwünge von Faustas und Lentulus' Duett »Qu'un même instant tous deux nous livre aux Parques blêmes!« (»Legen wir unser Schicksal in die Hände der bleichen Parzen!«) mehrmals jäh in halbverminderten Septakkorden, um die Ausweglosigkeit, den Fatalismus der Protagonisten zu bedeuten. Selbst der Höhepunkt des Dramas, Faustas Abschied »Laisse-moi dans la tombe entrer calme et sereine« (»Lass mich das Grab ruhig und gefasst betreten«) und das daran anschließende Ensemble, ist aus knappen motivischen Fragmenten gebaut, die nicht entfaltet und weiterentwickelt werden.

Wie allen früheren Massenet-Uraufführungen in Monte Carlo wurde auch der Premiere von *Roma* im Februar 1912 (mit Maria Kousnietzoff als Fausta und Lucy Arbell in der Rolle ihrer blinden Großmutter Posthumia) glänzender Beifall bereitet.[404] Die Pariser Opéra spielte das Werk im darauffolgenden April. Kritiken verglichen die abgeklärte Ästhetik Massenets mit jener Christoph Willibald Glucks.[405] Es war die politische Dimension von *Roma*, die den hauptsächlichen Grund ihrer nachfolgenden Aufführungen während des Ersten Weltkrieges bildete.[406] Danach geriet Massenets Antikendrama in Vergessenheit.

Versuche über das Wort-Ton-Verhältnis: *Expressions lyriques* und *Suite parnassienne*

Neben seinem musikdramatischen Werk entstanden in der späten Phase auch Kompositionen kleineren Ausmaßes. Die *Expressions lyriques*, die zwischen 1909 und 1911 für Lucy Arbell geschrieben worden sind,[407] bilden einen bemerkenswerten Zyklus von Liedern, in dem sich Massenet mit der Verbindung von gesprochenem und gesungenem Wort beschäftigte. Im *Poème d'avril* ist es noch die unbegleitete Rezitation, auf die die musikalische folgt. Die Technik des tatsächlich Melodramatischen – die mit Musik unterlegte Deklamation – wandte Massenet dann in *Manon*, im *Portrait de Manon*, in *Bacchus* und vor allem in *Amadis* an. Mit den *Expressions lyriques* übertrug er dieses Prinzip auf das Klavierlied. Er notierte deswegen den Vokalpart in bestimmten Teilen optional in zwei Notationssystemen, einmal mit eindeutig festgelegten Tonhöhen, im anderen Fall als rein rhythmische Notation ohne Notenköpfe. Auf den Zufall, dass Arnold Schönberg 1912 in seinem *Pierrot lunaire* auch die expressiven Möglichkeiten solcher Sprechmelodien erprobte, wies schon Demar Irvine hin.[408]

Die *Expressions lyriques* zeichnen sich darüber hinaus durch Verweise auf frühere Kompositionen aus. So verwendet Massenet in *Mélancolie* das langsam absteigende Motiv des 1907 veröffentlichten Klavierstückes *Papillons noirs*[409] oder wiederholt in *La Dernière lettre de Werther à Charlotte* (*Werthers letzter Brief an Charlotte*) die Motive der Mondnacht und des Wintertages aus seinem Drame lyrique – das Lied entstand auf der Grundlage eines Gedichtes, das der Historiker Roger de Gontaut-Biron unter dem Eindruck einer Aufführung des *Werther* geschrieben hatte.[410] Daneben finden sich auch Anspielungen, die als Huldigungen an Arbell gelesen werden können:[411] In *Battements d'ailes* (*Schlagen der Flügel*) zitiert Massenet etwa die *Air des Roses*, die die Arbell als Perséphone in *Ariane* gesungen hatte.[412] Sie interpretierte schließlich auch die Erstaufführung des kompletten Zyklus am 26. Februar 1912 im Rahmen eines großen Empfangs

im Palast von Monte Carlo. Massenet konnte sie bei diesem Anlass krankheitsbedingt nicht mehr selbst am Klavier begleiten.

Gesprochene Poesie nutzte Massenet auch als Stilmittel in der *Suite parnassienne*, einem »musikalischen Fresko« nach Worten von Maurice Léna, dem Librettisten des *Jongleur de Notre-Dame*. Die Suite ist eine Anrufung der Musen, geleitet von einem rezitierenden »Poète« (»Poeten«). Den Reigen eröffnet Urania als Schirmherrin der Astronomie mit einer sphärischen *Rêverie* (*Träumerei*) mehrfach geteilter Streicher und Harfenarpeggien. Es folgt Clio, die Muse der Geschichtsschreibung, in *Visions antiques* (*Visionen der Antike*), die eine 6/8-Ostinatofigur und ein Xylofon suggerieren sollen. Euterpe, die Muse der Tonkunst, tritt im zentralen Satz in Erscheinung: »Ô Musique! Infini! Mystère! Éternité!«[413] (»O Musik, unendlich, geheimnisvoll, ewig!«) deklamiert der »Poète«. Calliope, die Muse der Epik, beschließt die Suite mit einer *Marche historique*, einer musikalischen Apotheose der französischen Geschichte. Als komplementäres Gegenstück zur *Suite parnassienne* schrieb Massenet die *Suite théâtrale* mit den Sätzen *La Tragédie* (*Tragödie*), *La Comédie* (*Komödie*) und *La Danse* (*Tanz*). Beide Suiten wurden von Heugel erst 1913, nach Massenets Tod, publiziert.[414]

»La mort divine«: *Cléopâtre* (1912)

Neben *Amadis* und *Panurge* wurde *Cléopâtre* zum Vermächtnis Massenets. Schon 1884 war ihm von Sardou dieser Stoff angeboten worden,[415] doch erst im Herbst 1911 entschloss sich Massenet, ein entsprechendes Libretto des Schriftstellers Louis Payen (eigtl. Albert Liénard, 1875–1927)[416], den er durch Cain kennengelernt hatte,[417] zu vertonen. *Cléopâtre*, seine chronologisch letzte Oper, lag im Mai 1912 vollendet vor.[418]

Nach Caesars Tod haben Octave (Octavian), Marc-Antoine (Marcus Antonius) und Lepidus als Triumvirn die Macht im Römischen Reich übernommen. Marc-Antoine fielen hierbei die östlichen Pro-

vinzen Roms zu. Zu diesen gehört auch Ägypten, dessen Königin Cléopâtre der Triumvir im Zuge seiner Befriedungsfeldzüge zum ersten Mal begegnet. Auf einer spektakulären Barke empfängt sie Marc-Antoine, der von ihr sogleich gebannt ist: Daher ignoriert er die Nachricht, dass ihm Octave die Hand seiner Schwester Octavie anbietet, und besteigt Cléopâtres Galeere.

Widerwillig muss er sich schließlich doch nach Rom begeben und Octavie heiraten. Als er erfährt, dass sich Cléopâtre einstweilen, ohne zu zögern, mit einem anderen eingelassen hat, ist er zunächst verzweifelt, dann beschließt er, nach Ägypten zurückzukehren. Dort finden Königin und Triumvir wieder zusammen. Ihre dekadente Hofhaltung wird von der Kriegserklärung Roms erschüttert. Marc-Antoine unterliegt Octave. Schwer verwundet schleppt er sich vom Schlachtfeld zu Cléopâtre, in deren Armen er stirbt. Cléopâtre folgt ihm in den Tod, indem sie sich von einer Giftnatter beißen lässt.

In *Cléopâtre* setzte Massenet den Weg musikdramatischer Ökonomie, den er mit *Roma* eingeschlagen hatte, fort. Aus minimalistischen Mitteln gewann er die Differenzierung der Handelnden,[419] gelang ihm die Charakterisierung der Aggressivität des Marc-Antoine, der Feinfühligkeit der Octavie und der Erotik der Cléopâtre. Ausdrucksträger ist dabei hauptsächlich die vokale Melodik, mustergültig vorgeführt in zwei Szenen: in Marc-Antoines Briefmonolog »Solitaire sur ma terrasse« (»Einsam auf meiner Terrasse«) und im ausschwingenden Melisma von Cléopâtres dekadent-sinnlichem Arioso »J'ai versé le poison dans cette coupe d'or« (»Ich gab das Gift in diesen goldenen Becher«), in dem sie demjenigen einen Kuss verheißt, der den tödlichen Inhalt ihres Trinkgefäßes leert. Ebenso vertraut das Schlussduett »Regarde l'horizon!« (»Sieh den Horizont!«), eine späte Reminiszenz an den Schluss der *Vierge*, auf die Wirkung unisono geführter Stimmen und rigoros zurückgenommener Orchesterbegleitung.

Dennoch ist *Cléopâtre* auch eine Oper irisierender Klangfarben: Für das Tableau in der Taverne von Amnhès schrieb Massenet beispielsweise ein Ensemble von Darbukas, arabischen Becher-

trommeln, vor. Außergewöhnliche instrumentale und rhythmische Reize fand er ferner für das Ballett des dritten Aktes mit den exotistisch erdachten Tänzen der »Chaldéennes«, »Amazones«, »Lydiennes« und »Scythes«. Die Synthese von Reduktion und Orientalismen, zu der Massenet zwei Monate vor seinem Tod in *Cléopâtre* fand, war zugleich ein besonderer musiktheatralischer Abschluss der Belle Époque.



***Cleopatra*. Gemälde von John William Waterhouse, 1888**

Massenets Tod und Verklärung

Am 8. August reiste Massenet nach Paris, um sich im Spital in der Rue de la Chaise behandeln zu lassen. Seine Frau maß dem schlechten Zustand keine weiter reichende Bedeutung zu und blieb deswegen in Égreville. Doch die Krebserkrankung war bereits im Endstadium: Am Morgen des 13. August starb Massenet.[420] Da er ausdrücklich nicht im Spital hatte sterben wollen, überführte man seinen Leichnam in die Wohnung in der Rue de Vaugirard,[421] wo anschließend offiziell das Ableben des Komponisten festgestellt wurde. In der Dorfkirche von Égreville fand am 17. August die Totenmesse statt, der eine schlichte Begräbniszeremonie im kleinsten Kreis folgte. Auf Wunsch Massenets erklang dabei überhaupt keine Musik.[422] Anwesend waren Reynaldo Hahn, Gustave Charpentier und Raoul Gunsbourg.

Es folgten die Reaktionen der internationalen Öffentlichkeit: Die *New York Times* würdigte Massenet ebenso wie die Wiener *Neue Freie Presse*,[423] die Massenets Tod gar fünf ganzseitige Spalten widmete. Der Pariser *Matin* veröffentlichte zwei Nachrufe, je einen von Debussy und von Alfred Bruneau.[424] Ein anderer Schüler Massenets, Gabriel Pierné, dirigierte zum Andenken *Marie-Magdeleine* und *Les Érinnyes*.[425] Marcel Proust zeigte sich betroffen: Nach eigenem Bekunden war mit Massenet der Lieblingskomponist seiner Jugend gestorben.[426]

Bereits 1914 enthüllte Prinz Albert I. eine Büste des Komponisten vor der Oper in Monte Carlo, in Auftrag gegeben von Massenets »admirateurs« (»Bewunderern«) und ausgeführt vom Bildhauer Léopold Bernstamm.[427] 1926 schloss sich Raoul Verlets Massenet-Denkmal im Jardin du Luxembourg an, 1929 Joseph Lambertons Skulptur *La Muse de Massenet* (Massenets Muse) in Saint-Étienne.

Noch vor dem Ersten Weltkrieg wurden zwei der nachgelassenen Opern Massenets produziert: *Panurge* im April 1913 am Pariser Théâtre de la Gaîté[428] und *Cléopâtre* im Februar 1914, am Abend der Enthüllung der Büste Massenets, an der Oper in Monte Carlo. Die

Titelrolle der Cléopâtre übernahm dabei nicht Lucy Arbell, wie es sich Massenet gewünscht hatte, sondern Maria Kousnietzoff.[429] Die Uraufführung von *Amadis* konnte erst im April 1922 in Monte Carlo realisiert werden. Keines der drei Werke hielt sich jedoch im Repertoire.

Ninon Massenet überlebte ihren Mann um 26 Jahre. Die gemeinsame Tochter Juliette, die nach der Scheidung von ihrem Mann wieder den Nachnamen ihrer Eltern angenommen hatte, starb 1935.[430]

Trotz der vielen Ehrenbezeichnungen, die Massenet nach 1912 entgegengebracht wurden, litt seine Rezeption zunehmend unter dem Verdikt des »compositeur des femmes«. Selten beriefen sich Komponisten in einer Weise auf Massenet, wie es etwa Ravel in seiner Oper *L'Enfant et les sortilèges* (*Das Kind und die Zauberdinge*, 1925) tat, deren *Air de l'enfant* als Hommage an Manons Abschied »Adieu petite table« gestaltet ist.[431] Francis Poulenc brachte die mehrheitlich negative Wertschätzung Massenets mit seiner bissigen Bemerkung auf den Punkt: »Tout musicien français a un peu de Massenet dans son cœur«[432] (»Jeder französische Musiker hat ein wenig von Massenet in seinem Herzen«).

Dessen ungeachtet entfaltete sich im 20. Jahrhundert auch eine populäre Auseinandersetzung mit Massenet, die sich vor allem an der *Élégie* entzündete – sie war das Objekt, das so unterschiedliche Künstler wie den virtuosen Jazzpianisten Art Tatum, den Bandleader Stan Kenton oder den Sänger Tony Bennett inspirierte, der Massenets Stück 1952 als *Please, My Love, Love Me Tonight* sang. Seltener war es *Manon*, die – wie im Falle von John Kirby und seinem Sextett – spätere Musiker und Komponisten reizte. Ein überraschender Erfolg wurde 1981 Laurie Andersons experimentell-minimalistischer Popsong *O Superman (For Massenet)*, der auf »Ô souverain« aus *Le Cid* fußte.

Mit dem im späteren 20. Jahrhundert einsetzenden Interesse an der Kultur der Belle Époque und nicht zuletzt dank der Bemühungen des Dirigenten Richard Bonynge begann schließlich doch noch eine ernsthafte Beschäftigung mit Massenet, die die ihm anhaftenden

Klischees zu überwinden suchte. Die Sichtung des Werkkomplexes zeitigte in der Folge wissenschaftliche Arbeiten, aber auch wichtige Neuaufführungen weniger bekannter Werke, die zu einer Neubewertung Massenets führten.

Fazit: Massenet, die Moderne und der Geschmack des Fin de Siècle

Es ist nicht zu bestreiten, dass Massenet in seinen Kompositionen stets das hauptsächlich bürgerliche Publikum mitdachte, dessen Bedürfnis nach theatralischer Sentimentalität und Melodramatik er mit virtuosem Kalkül erfüllte. Dabei wird jedoch vielfach übersehen, dass Massenets Opern oft auch Kritik an der *conditio humana* übten. So zeichnen *Werther* und *Sapho* die erstickende Enge bürgerlicher Lebens- und Denkwelten nach, zeigt *Manon* die Korrumpierbarkeit einer Gesellschaft, führt *Thaïs* religiösen Fanatismus vor oder schockiert *La Navarraise* mit den erbarmungslosen Dynamismen des Krieges. Absichtlich brüchig gestaltet ist auch die Märchenwelt von *Cendrillon*.

Massenet scheute allerdings die Extreme. Seine Musikerfindung entzündete sich am »Dazwischen«. Für sein Musiktheater entwickelte er Darstellungstechniken des Gefühlvoll-Sensationellen, die später von einer jüngeren Komponistengeneration (allen voran Claude Debussy, Maurice Ravel und Giacomo Puccini) aufgegriffen, wenn auch in den Dienst einer andersgearteten Ästhetik gestellt wurden. Massenets Werk bildete somit eine der Voraussetzungen der Moderne um 1900, stand ihr zugleich aber auch diametral entgegen. Es ist diese widersprüchliche Position, die ihn zum bezeichnenden Komponisten des gleichermaßen widersprüchlichen »langen 19. Jahrhunderts« machte.

Anhang

Anmerkungen

Einleitung

1 Christoph Schwandt: *Georges Bizet. Eine Biografie*, Mainz 2011, S. 110.
2 Ulrich Schreiber: *Opernführer für Fortgeschrittene. Die Geschichte des Musiktheaters*, Bd. 2: *Das 19. Jahrhundert*, Kassel [1]2010, S. 801.
3 Walter Benjamin: *Charles Baudelaire. Ein Lyriker im Zeitalter des Hochkapitalismus*, Frankfurt am Main 1974 [1937/1939], S. 97.
4 Claude Debussy: Massenet ist tot … [*Le Matin*, 14. August 1912], in: François Lesure (Hrsg.): *Claude Debussy. Sämtliche Schriften und Interviews zur Musik*, aus dem Französischen von Josef Häusler, hrsg. von François Lesure, Stuttgart 2010, S. 210.

Jahre der Ausbildung und Krieg (1842–1873)

5 Anne Massenet: *Jules Massenet en toutes lettres*, Paris 2001, S. 15.
6 Jules Massenet: *Mein Leben. Autobiographie*, aus dem Französischen von Eva Zimmermann, hrsg. von Reiner Zimmermann, Wilhelmshaven [2]2008, S. 54.
7 Demar Irvine: *Massenet. A Chronicle of His Life and Times*, Portland 1997, S. 5.
8 A. Massenet: *Massenet*, S. 16.
9 Irvine: *Massenet*, S. 310.
10 Ebd., S. 1.
11 A. Massenet: *Massenet*, S. 19.
12 Vgl. J. Massenet: *Mein Leben*, S. 53.
13 Irvine: *Massenet*, S. 8.
14 Ebd., S. 12.
15 Ebd., S. 11.
16 Ebd., S. 13.
17 Ebd., S. 20.
18 Ebd., S. 21.
19 Ebd., S. 15.
20 Ebd., S. 22.
21 J. Massenet: *Mein Leben*, S. 71.
22 Louis Schneider: *Massenet. L'Homme – le musicien*, Paris [2]1926, S. 285.

23 Manuela Jahrmärker: Art. Ambroise Thomas, in: Ludwig Finscher (Hrsg.): *Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Allgemeine Enzyklopädie der Musik begründet von Friedrich Blume*, Personenteil Bd. 16, Kassel 2006, Sp. 770.
24 Ebd.
25 Irvine: *Massenet*, S. 26.
26 Ebd.
27 Ebd., S. 27.
28 Ebd., S. 29.
29 J. Massenet: *Mein Leben*, S. 77–98.
30 Irvine: *Massenet*, S. 36.
31 Steven Huebner: Art. Jules Massenet, in: Ludwig Finscher (Hrsg.): *Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Allgemeine Enzyklopädie der Musik begründet von Friedrich Blume*, Personenteil Bd. 11, Kassel 2004, Sp. 1272.
32 A. Massenet: *Massenet*, S. 37.
33 Ebd., S. 37.
34 Irvine: *Massenet*, S. 28.
35 Jacques Bonnaure: *Massenet*, Arles 2011, S. 33.
36 Irvine: *Massenet*, S. 44.
37 A. Massenet: *Massenet*, S. 41.
38 Irvine: *Massenet*, S. 44.
39 Ebd.
40 Peter Jost: Art. Lied, in: Ludwig Finscher (Hrsg.): *Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Allgemeine Enzyklopädie der Musik begründet von Friedrich Blume*, Sachteil Bd. 5, Kassel 1996, Sp. 1314.
41 Roland Barthes: Die Musik, die Stimme, die Sprache, in: Roland Barthes: *Der entgegenkommende und der stumpfe Sinn. Kritische Essays III*, Frankfurt am Main 1990, S. 282.
42 Ebd., S. 281.
43 Mario Campagne: *The French Song Cycle (1840–1924) with Special Emphasis on the Works of Gabriel Fauré*, Diss. University of North Carolina 1994 (unveröff.), S. 45–70.
44 Bonnaure: *Massenet*, S. 37.
45 Guy de Maupassant: *Unser Herz*, aus dem Französischen von Hertha Lorenz, Klagenfurt o. J., S. 29.
46 Irvine: *Massenet*, S. 48.
47 Ebd.
48 Henry T. Finck: *Massenet and His Operas*, New York 1910, S. 179.
49 Otto T. Salzer: *The Massenet Compendium*, Vol. 1, New Jersey 1984, S. 9.
50 Irvine: *Massenet*, S. 53.
51 Ebd.
52 Salzer: *Massenet Compendium*, S. 12.
53 James Harding: *Massenet*, London 1970, S. 43.

54 Ebd.
55 Ebd.
56 Irvine: *Massenet*, S. 61.
57 Ebd., S. 58.
58 Harding: *Massenet*, S. 44.
59 Irvine: *Massenet*, S. 59.
60 Salzer: *Massenet Compendium*, S. 3.
61 Irvine: *Massenet*, S. 60.
62 Ebd., S. 65.
63 Ebd.
64 Harding: *Massenet*, S. 46.
65 Salzer: *Massenet Compendium*, S. 21.
66 Irvine, *Massenet*, S. 67.
67 Ebd., S. 68.
68 Ebd.
69 Ebd.

Aufstieg zwischen Können und Kalkül (1873–1882)

70 Günther Massenkeil: Oratorium und Passion (Teil 2), in: Siegfried Mauser (Hrsg.): *Handbuch der musikalischen Gattungen*, Bd. 10/2, Laaber 1999, S. 208.
71 Ebd., S. 209.
72 Schwandt: *Bizet*, S. 135.
73 J. Massenet: *Mein Leben*, S. 127.
74 Arnold Jacobshagen: Art. Louis-Marie-Alexandre Gallet, in: Ludwig Finscher (Hrsg.): *Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Allgemeine Enzyklopädie der Musik begründet von Friedrich Blume*, Personenteil Bd. 7, Kassel 2002, Sp. 446f.
75 Zu Gallet siehe ausführlich: Hervé Lacombe: Autour de Louis Gallet. Profil d'une carrière de librettiste, in: Jean-Christopher Branger / Alban Ramaut (Hrsg.): *Le Livret d'opéra au temps de Massenet*, Saint-Étienne 2002, S. 61–88.
76 Irvine: *Massenet*, S. 63.
77 Ebd., S. 69.
78 Steven Huebner: *French Opera at the Fin de Siècle. Wagnerism, Nationalism, and Style*, Oxford, New York 1999, S. 30.
79 Später in Concerts Colonne umbenannt. J. Massenet: *Mein Leben*, S. 304.
80 Irvine: *Massenet*, S. 73f.
81 J. Massenet: *Mein Leben*, S. 124f.; Brigitte Olivier: *J. Massenet. Itinéraires pour un théâtre musical*, Arles 1996, S. 22.
82 Esti Sheinberg / Marina Ritzarev: »The Infinite Grace of Jesus«. Massenet's »Marie-Magdeleine« and Tchaikovsky's Blessed Tears, in: *Music and Letters* 91 (2010), H. 2, S. 171–197.
83 Massenkeil: *Oratorium und Passion*, S. 221.

84 Irvine: *Massenet*, S. 73.
85 Ebd., S. 247ff.
86 Ebd., S. 79.
87 Huebner: *French Opera at the Fin de Siècle*, S. 25.
88 Harding: *Massenet*, S. 51.
89 Irvine: *Massenet*, S. 79.
90 Harding: *Massenet*, S. 52.
91 Bonnaure: *Massenet*, S. 54.
92 Irvine: *Massenet*, S. 84.
93 Myriam Chimènes: Monsieur Massenet, in: L'Avant-scène opéra no. 61: *Werther*, Paris 1984, S. 59.
94 Irvine: *Massenet*, S. 85f.
95 Ebd., S. 322.
96 Jean-Christophe Branger: Massenet et ses livrets: du choix du sujet à la mise en scène, in: Jean-Christophe Branger / Alban Ramaut (Hrsg.): *Le Livret d'opéra au temps de Massenet*, Saint-Étienne 2002, S. 260.
97 Irvine: *Massenet*, S. 89.
98 Norbert Miller: Art. »Le Roi de Lahore«, in: Carl Dahlhaus / Sieghart Döhring (Hrsg.): *Pipers Enzyklopädie des Musiktheaters*, Bd. 3, München, Zürich 1989, S. 733.
99 Erich Tremmel: Art. Saxophon, in: Ludwig Finscher (Hrsg.): *Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Allgemeine Enzyklopädie der Musik begründet von Friedrich Blume*, Sachteil Bd. 8, Kassel 1998, Sp. 1022.
100 Jacques Bonnaure: *Saint-Saëns*, Arles 2010, S. 58.
101 Rodney Milnes: Art. »Le Roi de Lahore«, in: Stanley Sadie (Hrsg.): *The New Grove Dictionary of Opera*, Vol. 4, London, New York 1992, S. 6.
102 A. Massenet: *Massenet*, S. 141.
103 Harding: *Massenet*, S. 141.
104 Ebd., S. 63f.
105 Rodney Milnes: Art. Jules Massenet, in: Stanley Sadie (Hrsg.): *The New Grove Dictionary of Opera*, Vol. 3, London, New York 1992, S. 258.
106 Schreiber: *Opernführer für Fortgeschrittene*, Bd. 2: *Das 19. Jahrhundert*, S. 823.
107 Grete Wehmeyer: *Erik Satie*, Reinbek bei Hamburg [2]2005, S. 23.
108 Madeleine Goss: *Bolero. The Life of Maurice Ravel*, New York 1940, S. 65.
109 Huebner: *French Opera at the Fin de Siècle*, S. 437.
110 Siehe dazu: Paul Roberts: *Claude Debussy*, London, New York 2008, S. 43.
111 Leslie Howard im Booklet der CD *Franz Liszt. The Complete Music for Solo Piano*, Vol. 35: *Arabesques. Russian and Hungarian Transcriptions*, Hyperion Records 1995.
112 Irvine: *Massenet*, S. 111.
113 Finck: *Massenet and His Operas*, S. 51.
114 Schneider: *Massenet*, S. 75.

115 Harding: *Massenet*, S. 70.
116 Irvine: *Massenet*, S. 117.
117 Harding: *Massenet*, S. 71.
118 Schneider: *Massenet*, S. 77.
119 Zit. nach: Olivier: *Massenet*, S. 67.
120 Huebner: Jules Massenet, Sp. 1283.
121 Gabriele Brandstätter: Art. »Erodiade«, in: Carl Dahlhaus / Sieghart Döhring (Hrsg.): *Pipers Enzyklopädie des Musiktheaters*, Bd. 3, München, Zürich 1989, S. 741.
122 Irvine: *Massenet*, S. 149.
123 Ebd., S. 131.
124 Matthias Schulz: *Das 19. Jahrhundert (1789–1914)*, Stuttgart 2011, S. 211.
125 Irvine: *Massenet*, S. 131.
126 Zit. nach: Schneider: *Massenet*, S. 280.
127 Zit. nach: Ebd., S. 281.

Große Gefühle (1883–1888)

128 Jessica Duchen: *Gabriel Fauré*, London 2000, S. 59.
129 Sieghart Döhring: Wandlung des Weiblichkeits-Topos in der Oper um 1900: Exempel Massenet, in: Carmen Ottner (Hrsg.): *Frauengestalten in der Oper des 19. und 20. Jahrhunderts*, Wien, München 2003, S. 6.
130 Norbert Miller: Art. »Manon«, in: Carl Dahlhaus / Sieghart Döhring (Hrsg.): *Pipers Enzyklopädie des Musiktheaters*, Bd. 3, München, Zürich 1989, S. 747.
131 Milnes: Jules Massenet, S. 258.
132 Irvine: *Massenet*, S. 130.
133 Ebd., S. 136.
134 Ebd., S. 139.
135 Ebd., S. 145.
136 Schneider: *Massenet*, S. 269.
137 Bonnaure: *Massenet*, S. 78.
138 Schwandt: *Bizet*, S. 135.
139 Irvine: *Massenet*, S. 141.
140 Ebd., S. 148.
141 Irvine, *Massenet*. S. 151.
142 Jules Barbey d'Aurevilly: *Gegen Goethe*, aus dem Französischen und mit Anmerkungen versehen von Gernot Krämer, Berlin 2006, S. 51–54.
143 Irvine: *Massenet*, S. 131.
144 Finck: *Massenet and His Operas*, S. 161.
145 Marcel Proust: *Le Carnet de 1908*, zit. nach: Jean-Yves Tadié: *Marcel Proust*, Frankfurt am Main 2008, S. 617.

146 Ronald de Leeuw: Such dir den Schnee vom vergangenen Jahr … Eine Winterreise durch Europas Kunst, in: Sabine Haag / Ronald de Leeuw / Christoph Becker (Hrsg.): *Wintermärchen. Winter-Darstellungen in der europäischen Kunst von Bruegel bis Beuys*, Köln 2011, S. 30.
147 Gérard Condé: Introduction, in: L'Avant-scène opéra no. 61: *Werther*, S. 37.
148 Zit. nach: Ebd., S. 38.
149 J. Massenet: *Mein Leben*, S. 189–191.
150 Irvine: *Massenet*, S. 150.
151 Bonnaure: *Massenet*, S. 40; Irvine: *Massenet*, S. 66.
152 Irvine: *Massenet*, S. 152.
153 Ebd., S. 157.
154 Ebd., S. 332.

Im Fokus der Welt (1889–1894)

155 Werner Telesko: *Das 19. Jahrhundert. Eine Epoche und ihre Medien*, Wien, Köln, Weimar 2010, S. 275.
156 »La forme de cette salle est empruntée à l'art gothique […].« Zit. nach: Joris-Karl Huysmans: *Œuvres complètes*, X: *Certains*, Paris o. J., S. 160f.
157 Elizabeth Ann Lorenzo: *Opera and the Ordered Nation. Massenet's Esclarmonde in Performance at the 1889 Paris Exhibition*, Diss. University of California 2005 (unveröff.), S. 7.
158 Irvine: *Massenet*, S. 163.
159 Norbert Miller: Art. »Esclarmonde«, in: Carl Dahlhaus / Sieghart Döhring (Hrsg.): *Pipers Enzyklopädie des Musiktheaters*, Bd. 3, München, Zürich 1989, S. 752.
160 Ebd., S. 754.
161 Huebner: *French Opera at the Fin de Siècle*, S. 90.
162 Irvine: *Massenet*, S. 159.
163 Huebner: *French Opera at the Fin de Siècle*, S. 81.
164 J. Massenet: *Mein Leben*, S. 204ff.
165 Die Partie der Esclarmonde schreibt Spitzentöne wie das *g*[3] vor. Hugh MacDonald: Art. Jules Massenet, in: Stanley Sadie (Hrsg.): *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, Vol. 16, London [2]2001, S. 95.
166 Huebner: Jules Massenet, Sp. 1274.
167 Ebd., S. 1284. Zur Opéra féerie siehe: M. Elizabeth C. Bartlet: Art. Opéra féerie, in: Stanley Sadie (Hrsg.): *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, Vol. 18, London [2]2001, S. 484.
168 Huebner: *French Opera at the Fin de Siècle*, S. 95.
169 Ebd.
170 Ebd., S. 88.

171 Ebd., S. 89.
172 Ebd., S. 90.
173 Ebd., S. 89.
174 Irvine: *Massenet*, S. 166; Huebner: *French Opera at the Fin de Siècle*, S. 96f.
175 Annegret Fauser: *Musical Encounters at the 1889 Paris World's Fair*, Rochester, New York 2005, S. 62ff.
176 Miller: »Esclarmonde«, S. 754.
177 Lorenzo: *Opera and the Ordered Nation*, S. 11.
178 Huebner: Jules Massenet, Sp. 1274; Huebner: *French Opera at the Fin de Siècle*, S. 102.
179 Lorenzo: *Opera and the Ordered Nation*, S. 11.
180 *Esclarmonde. Opéra romanesque. Poème de M. M. Alfred Blau et Louis de Gramont. Musique de J. Massenet*, Paris 1889 [1921], S. 95.
181 Irvine: *Massenet*, S. 164.
182 Ebd., S. 172.
183 Ebd., S. 164.
184 Miller: »Esclarmonde«, S. 756.
185 Siehe dazu: Huebner: *French Opera at the Fin de Siècle*, S. 161ff.
186 Maupassant: *Unser Herz*, S. 5.
187 Ebd., S. 19f.
188 Irvine: *Massenet*, S. 47.
189 Willy, in: *Lettres de l'ouvreuse* (1890), zit. nach: L'Avant-scène opéra no. 61: *Werther*, S. 64.
190 Ebd.
191 Claude Debussy: *D'Ève à Grisélidis* (1901), zit. nach: François Lesure (Hrsg.): *Claude Debussy. Sämtliche Schriften und Interviews zur Musik*, Stuttgart 2010, S. 63.
192 Ebd., S. 64.
193 Martin Cooper: Art. Jules Massenet, in: Stanley Sadie (Hrsg.): *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, Vol. 11, London 1980, S. 805.
194 Milnes: Jules Massenet, S. 258.
195 Huebner: *French Opera at the Fin de Siècle*, S. 104.
196 Irvine: *Massenet*, S. 168.
197 J. Massenet: *Mein Leben*, S. 207.
198 Ebd., S. 207.
199 MacDonald: Jules Massenet, S. 95.
200 J. Massenet: *Mein Leben*, S. 207.
201 Irvine: *Massenet*, S. 172.
202 Huebner: Jules Massenet, Sp. 1274.
203 Ebd.
204 Jean Barraqué: *Claude Debussy*, Reinbek bei Hamburg 1964, S. 79.

205 Huebner: Jules Massenet, Sp. 1274.
206 Irvine: *Massenet*, S. 175.
207 J. Massenet: *Mein Leben*, S. 195.
208 Huebner: *French Opera at the Fin de Siècle*, S. 104.
209 Irvine: *Massenet*, S. 179.
210 Schneider: *Massenet*, S. 131.
211 Huebner: *French Opera at the Fin de Siècle*, S. 104.
212 Irvine: *Massenet*, S. 169.
213 Eduard Hanslick: *Fünf Jahre Musik (1891–1895). Der »Modernen Oper« VII. Teil*, Berlin 1896, S. 27.
214 Ebd.
215 Ebd.
216 Ebd., S. 31.
217 Ebd., S. 32.
218 Irvine: *Massenet*, S. 179.
219 *Neue Freie Presse*, 24. Februar 1892, S. 7.
220 Irvine: *Massenet*, S. 172.
221 Huebner: *French Opera at the Fin de Siècle*, S. 106.
222 Irvine: *Massenet*, S. 184.
223 Ebd., S. 173.
224 Roswitha von Gandersheim: *Paphnutius oder Die Bekehrung der Buhlerin Thais* (nach 962).
225 Irvine: *Massenet*, S. 190.
226 Huebner: *French Opera at the Fin de Siècle*, S. 148.
227 Huebner: Jules Massenet, Sp. 1285.
228 David M. Jones: *The Fragile Soul. Psychoanalysis of Sensual Salvation in Massenet*, Diss. University of Central Arkansas 2009 (unveröff.), S. 2.
229 Bonnaure: *Saint-Saëns*, S. 96.
230 Jones: *The Fragile Soul*, S. 2.
231 Frank Siebert: Art. »Thaïs«, in: Carl Dahlhaus / Sieghart Döhring (Hrsg.): *Pipers Enzyklopädie des Musiktheaters*, Bd. 3, München, Zürich 1989, S. 761.
232 Jones: *The Fragile Soul*, S. 2.
233 Huebner: *French Opera at the Fin de Siècle*, S. 135.
234 MacDonald: Jules Massenet, S. 95.
235 Huebner: Jules Massenet, Sp. 1285.
236 Huebner: *French Opera at the Fin de Siècle*, S. 136.
237 Ebd.
238 J. Massenet: *Mein Leben*, S. 216.
239 Siebert: »Thaïs«, S. 763.
240 Telesko: *Das 19. Jahrhundert*, S. 309.

Jahre nach der letzten Mode (1894–1899)

241 Salzer: *Massenet Compendium*, S. 131.
242 Irvine: *Massenet*, S. 193f.
243 Norbert Miller: Art. »Le Portrait de Manon«, in: Carl Dahlhaus / Sieghart Döhring (Hrsg.): *Pipers Enzyklopädie des Musiktheaters*, Bd. 3, München, Zürich 1989, S. 764.
244 Ernst Krause: *Puccini. Beschreibung eines Welterfolges*, München 1986, S. 73 bzw. S. 96.
245 Olivier: *Massenet*, S. 149.
246 Irvine: *Massenet*, S. 194.
247 Zit. nach: Anne-Simone Dufief: »Sapho«: du roman au livret, in: Jean-Christophe Branger / Alban Ramaut (Hrsg.): *Le Livret d'opéra au temps de Massenet*, Saint-Étienne 2002, S. 303.
248 Reiner Zimmerman in der Einleitung zu: Massenet: *Mein Leben*, S. 14.
249 Rodney Milnes: Art. »La Navarraise«, in: Stanley Sadie (Hrsg.): *The New Grove Dictionary of Opera*, Vol. 3, London, New York 1992, S. 564.
250 *La Navarraise. Épisode lyrique en 2 actes. Poème de Jules Claretie & Henri Cain. Musique de J. Massenet*, Partition piano et chant, Paris o. J.
251 Milnes: »La Navarraise«, S. 564.
252 Irvine: *Massenet*, S. 196.
253 Ebd.
254 Ebd.
255 *Neue Freie Presse*, 5. Oktober 1895, S. 5.
256 Hanslick: *Fünf Jahre Musik*, S. 146.
257 Irvine: *Massenet*, S. 204.
258 Duchen: *Gabriel Fauré*, S. 124.
259 Irvine: *Massenet*, S. 204.
260 Dufief: »Sapho«, S. 304.
261 Schwandt: *Bizet*, S. 127–133.
262 Sigmund Freud: *Die Traumdeutung* (1900), Frankfurt am Main 1991, S. 292.
263 Olivier: *Massenet*, S. 170.
264 Harding: *Massenet*, S. 122.
265 Jean de la Varende: *Gustave Flaubert*, Hamburg 1958/1991, S. 36.
266 Schwandt: *Bizet*, S. 145.
267 Huebner: Jules Massenet, Sp. 1286.
268 Schneider: *Massenet*, S. 156.
269 Rodney Milnes: Art. »Sapho«, in Stanley Sadie (Hrsg.): *The New Grove Dictionary of Opera*, Vol. 4, London, New York 1992, S. 176.
270 Irvine: *Massenet*, S. 214.
271 Alphonse Daudet an Jules Massenet, zit. nach: Olivier: *Massenet*, S. 171.

272 Harding: *Massenet*, S. 126.
273 Irvine: *Massenet*, S. 214; Harding: *Massenet*, S. 126.
274 Harding: *Massenet*, S. 127.
275 Christophe Ghristi: »Sapho«, in: Christophe Ghristi / Mathias Auclair (Hrsg.): *La Belle Époque de Massenet*, Montreuil 2011, S. 142.
276 Dieter Schickling: *Giacomo Puccini. Biographie*, Stuttgart 2007, S. 161.
277 *Abbé Mouret* wurde schließlich vom mährisch-österreichischen Industriellen Max von Oberleithner vertont und 1908 in Magdeburg erfolgreich uraufgeführt.
278 A. Massenet: *Massenet*, S. 171.
279 Irvine: *Massenet*, S. 222.
280 Michael Stegemann: *Camille Saint-Saëns*, Reinbek bei Hamburg 1988, S. 124.
281 Olivier: *Massenet*, S. 178.
282 Ebd.
283 Irvine: *Massenet*, S. 215.
284 Rodney Milnes: Art. »Cendrillon«, in: Stanley Sadie (Hrsg.): *The New Grove Dictionary of Opera*, Vol. 1, London, New York 1992, S. 797.
285 Ebd.

Massenets Jahrhundertwende (1900–1903)

286 Irvine: *Massenet*, S. 223.
287 Ebd., S. 227.
288 Huebner: Jules Massenet, Sp. 1275.
289 Irvine: *Massenet*, S. 210.
290 Ebd., S. 156.
291 Ebd., S. 210.
292 A. Massenet: *Massenet*, S. 171.
293 Irvine: Massenet, S. 227.
294 Bonnaure: *Massenet*, S. 127.
295 Ebd.
296 A. Massenet: *Massenet*, S. 184.
297 Stegemann: *Saint-Saëns*, S. 96.
298 Irvine: *Massenet*, S. 228.
299 Ebd., S. 231.
300 Ebd., S. 232.
301 Ebd.
302 Ebd., S. 236.
303 Olivier: *Massenet*, S. 212.
304 Irvine: *Massenet*, S. 229.
305 Bonnaure: *Massenet*, S. 130.
306 Schreiber: *Opernführer für Fortgeschrittene*, Bd. 2: *Das 19. Jahrhundert*, S. 822.

307 A. Massenet: *Massenet*, S. 254.
308 J. Massenet: *Mein Leben*, S. 283.
309 Ebd.
310 Schneider: *Massenet*, S. 230.
311 Olivier: *Massenet*, S. 283.
312 Harding: *Massenet*, S. 147.
313 T. J. Walsh: *Monte Carlo Opera 1879–1909*, Dublin 1975, S. 147.
314 Ebd., S. 148.
315 Ebd., S. 151.
316 Ebd., S. 148.
317 Jacqueline Carpine-Lancre (Hrsg.): *Albert Ier Prince de Monaco. Des Œuvres de science, de lumière et de paix*, Monaco 1988, S. 28.
318 Arnold Jacobshagen: Art. Raoul (Samuel) Gunsbourg, in: Ludwig Finscher (Hrsg.): *Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Allgemeine Enzyklopädie der Musik begründet von Friedrich Blume*, Personenteil Bd. 8, Kassel 2004, Sp. 282.
319 J. Massenet: *Mein Leben*, S. 249.
320 Walsh: *Monte Carlo Opera*, S. 156.
321 Ebd.
322 Bonnaure: *Massenet*, S. 144.

Rastloses Alter (1903–1910)

323 Irvine: *Massenet*, S. 249.
324 A. Massenet: *Massenet*, S. 171.
325 Harding: *Massenet*, S. 157.
326 Der Autor dankt Mario Aschauer für die Diskussion über die stilistischen Implikationen des *Concerto pour piano*.
327 Irvine: *Massenet*, S. 13.
328 Ebd., S. 247.
329 Ebd.
330 Ebd., S. 252.
331 Stegemann: *Saint-Saëns*, S. 65.
332 Stefano Olcese im Booklet der Gesamtaufnahme des *Chérubin* (DYNAMIC 2006), S. 4.
333 Irvine: *Massenet*, S. 245.
334 Olivier: *Massenet*, S. 220.
335 *Chérubin. Comédie chantée en trois actes. Poème de* MM. *Francis de Croisset & Henri Cain. Musique de J. Massenet*, Partition chant et piano, Paris 1905, S. 305f.
336 Irvine: *Massenet*, S. 257.
337 Ebd.
338 Ebd., S. 258.

339 Ebd.
340 Bonnaure: *Massenet*, S. 135.
341 Vincent Giroud: Le Désastre de »Bacchus«, in: Jean-Christophe Branger / Vincent Giroud (Hrsg.): *Figures de l'Antiquité dans l'opéra français: des »Troyens« de Berlioz à »Œdipe« d'Enescu*, Saint-Étienne 2008, S. 159.
342 Harding: *Massenet*, S. 163.
343 Ebd.
344 Christophe Ghristi: »Ariane«, in: Christophe Ghristi / Mathias Auclair (Hrsg.): *La Belle Époque de Massenet*, Montreuil 2011, S. 170.
345 A. Massenet: *Massenet*, S. 197.
346 Irvine: *Massenet*, S. 263.
347 Harding: *Massenet*, S. 165.
348 A. Massenet: *Massenet*, S. 230.
349 Bonnaure: *Massenet*, S. 139.
350 Ghristi: »Ariane«, S. 172f.
351 Harding: *Massenet*, S. 165.
352 Jean-Christophe Branger: »Ariane« et »Bacchus« de Massenet: un diptyque méditerranéen, in: Jean-Christoph Branger / Vincent Giroud (Hrsg.): *Figures de l'Antiquité dans l'opéra français: des »Troyens« de Berlioz à »Œdipe« d'Enescu*, Saint-Étienne 2008, S. 193.
353 Ebd., S. 189.
354 Irvine: *Massenet*, S. 265.
355 Ebd., S. 262.
356 Olivier: *Massenet*, S. 233.
357 J. Massenet: *Mein Leben*, S. 265.
358 Ebd., S. 166.
359 Olivier: *Massenet*, S. 233.
360 Herbert Schneider: Der Umgang mit dem Erbe der Französischen Revolution in der Oper zwischen 1896 und 1912, in: Gudrun Gersmann / Hubertus Kohle / Beatrice Hermanns (Hrsg.): *Frankreich 1871–1914. Die Dritte Republik und die Französische Revolution*, Stuttgart 2002, S. 86.
361 Harding: *Massenet*, S. 168.
362 Schneider: Erbe der Französischen Revolution, S. 54–71.
363 Norbert Christen: Art. »Thérèse«, in: Carl Dahlhaus / Sieghart Döhring (Hrsg.): *Pipers Enzyklopädie des Musiktheaters*, Bd. 3, München, Zürich 1989, S. 770.
364 Schneider: *Massenet*, S. 191.
365 Irvine: *Massenet*, S. 13.
366 *Thérèse. Drame musical en deux actes. Poème de Jules Claretie. Musique de J. Massenet*, Paris 1915, S. 63f.
367 Irvine: *Massenet*, S. 266.
368 Walsh: *Monte Carlo Opera*, S. 211.
369 »... une voix grave et sombre comme l'époque terrible qu'elle avait à traduire«: Pierre Vidal: »Thérèse«, in: Christophe Ghristi / Mathias Auclair (Hrsg.): *La Belle Époque de Massenet*, Montreuil 2011, S. 178.

370 Christen: »Thérèse«, S. 769f.
371 Schneider: *Massenet*, S. 193.
372 Bonnaure: *Massenet*, S. 141.
373 Irvine: *Massenet*, S. 272.
374 Giroud: Le Désastre de »Bacchus«, S. 159.
375 Ebd.
376 Irvine: *Massenet*, S. 276; J. Massenet: *Mein Leben*, S. 279.
377 Branger: »Ariane« et »Bacchus« de Massenet, S. 197.
378 Irvine: *Massenet*, S. 276.
379 Ebd., S. 275.
380 Ebd.
381 Zit. nach: Ebd., S. 276.
382 Carl Dahlhaus: Art. »Don Quichotte«, in: Carl Dahlhaus / Sieghart Döhring (Hrsg.): *Pipers Enzyklopädie des Musiktheaters*, Bd. 3, München, Zürich 1989, S. 770.
383 J. Massenet: *Mein Leben*, S. 280.
384 Dahlhaus: »Don Quichotte«, S. 773.
385 Harding: *Massenet*, S. 179.
386 Ebd., S. 180.
387 Rodney Milnes: Art. »Don Quixotte«, in: Stanley Sadie (Hrsg.): *The New Grove Dictionary of Opera*. Vol. 1, London, New York 1992, S. 1228.
388 Huebner: Jules Massenet, Sp. 1276.
389 Irvine: *Massenet*, S. 284.
390 Tomi Mäkelä: *»Poesie in der Luft«. Jean Sibelius. Studien zu Leben und Werk*, Wiesbaden 2007, S. 220.

Späte Experimente, Tod und Vermächtnis (1911/1912)

391 Paul Vidal: Art. »Panurge«, in: Christophe Ghristi / Mathias Auclair (Hrsg.): *La Belle Époque de Massenet*, Montreuil 2011, S. 206.
392 Olivier: *Massenet*, S. 262
393 Irvine: *Massenet*, S. 279.
394 Vidal: »Panurge«, S. 206.
395 Schneider: *Massenet*, S. 216.
396 *Panurge. Haulte farce musicale en trois actes de Georges Spitzmüller & Maurice Boukay d'après Rabelais. Musique de J. Massenet*, Partition chant et piano, Paris 1912, S. 52.
397 Schneider: *Massenet*, S. 219.
398 Ebd., S. 220.

399 Zimmermann: Vorwort, in: Massenet: *Mein Leben*, S. 7.
400 Ebd.
401 Irvine: *Massenet*, S. 288.
402 Ebd., S. 291.
403 Ebd., S. 244.
404 Ebd., S. 292.
405 Ebd., S. 294.
406 Olivier: *Massenet*, S. 256.
407 Jean-Christophe Branger: Un art de l'éclectisme, in: Booklet der CD *Jules Massenet. Mélodies* (TIMPANI 2012), S. 4.
408 Irvine: *Massenet*, S. 293.
409 Branger: Un art de l'éclectisme, S. 5.
410 Ebd., S. 3.
411 Ebd., S. 4.
412 Ebd., S. 5.
413 *Suite parnassienne. Fresque musicale en 4 parties pour orchestre, chœurs et déclamation. Poème de Maurice Léna. Musique de J. Massenet*, Paris 1913, S. 32.
414 Irvine: *Massenet*, S. 301.
415 Olivier: *Massenet*, S. 273.
416 Paul Vidal: Art. »Cléopâtre«, in: Christophe Ghristi / Mathias Auclair (Hrsg.): *La Belle Époque de Massenet*, Montreuil 2011, S. 208.
417 Irvine: *Massenet*, S. 303.
418 Ebd., S. 295.
419 Schneider: *Massenet*, S. 226.
420 Irvine: *Massenet*, S. 297.
421 Ebd., S. 297.
422 Harding: *Massenet*, S. 198.
423 *Neue Freie Presse*, 14. August 1912, S. 7–9.
424 Irvine: *Massenet*, S. 297.
425 Ebd., S. 299.
426 Tadié: *Proust*, S. 681.
427 Irvine: *Massenet*, S. 302.
428 Ebd., S. 299.
429 Ebd., S. 303.
430 Harding: *Massenet*, S. 199.
431 Bruce Duffie: Manuel Rosenthal, the Grand Old Man of French Music, in: *Massenet Newsletter*, Vol. 6, Nr. 1 (Januar 1987), S. 7–13; siehe auch http://www.bruceduffie.com/rosenthal.html. Der Autor bedankt sich bei Bruce Duffie.
432 Zit. nach: Zimmermann, Vorwort, in: Massenet: *Mein Leben*, S. 46.

Literatur (Auswahl)

Primärquellen

Calvé, Emma: *Sous tous les ciels j'ai chanté … Souvenirs*, Paris 1940

Lesure, François (Hrsg.): *Claude Debussy. Sämtliche Schriften und Interviews zur Musik*, Stuttgart 2010

Massenet, Jules: *»Thaïs«. Dossier de presse parisienne (1894)*, hrsg. von Clair Rowden, Heilbronn 2000

Massenet, Jules: *»Esclarmonde«. Dossier de presse parisienne (1889)*, hrsg. von Annegret Fauser, Heilbronn 2001

Massenet, Jules: *Mein Leben*, aus dem Französischen übertragen von Eva Zimmermann, hrsg. von Reiner Zimmermann, Wilhelmshaven ^{2}2008

Willy: *Souvenirs littéraires … et autres*, Paris 1925

Gesamtdarstellungen

Bessand-Massenet, Pierre: *Massenet*, Paris 1979

Bonnaure, Jacques: *Massenet*, Arles 2011

Bouvet, Charles: *Jules Massenet. Biographie critique*, Paris 1929

Brancour, René: *Massenet*, Paris 1922, ^{2}1931

Bruneau, Alfred: *Massenet*, Paris 1935

Bruyr, José: *Massenet. Musician de la Belle Époque*, Lyon 1964

Coquis, André: *Jules Massenet. L'Homme et son œuvre*, Paris 1965

Harding, James: *Massenet*, London 1970

Irvine, Demar: *Massenet. A Chronicle of His Life and Times*, Portland 1997

Massenet, Anne: *Jules Massenet en toutes lettres*, Paris 2001

Pougin, Arthur: *Massenet*, Paris 1914

Salzer, Otto T.: *The Massenet Compendium*, Vol. 1, New Jersey 1984

Salzer, Otto T.: *The Massenet Compendium*, Vol. 2, New Jersey 1984

Schneider, Louis: *Massenet (1842–1912)*, Paris 1908, ^{2}1926

Kataloge

Ghristi, Christophe / Auclair, Mathias (Hrsg.): *La Belle Époque de Massenet*, Montreuil 2011

Monografische Studien zum Werk Massenets und zu seinem Umfeld

Bouilhol, Éliane: *Massenet. Son Rôle dans l'évolution du théâtre musical*, Saint-Étienne 1969

Branger, Jean-Christophe: *»Manon« de Jules Massenet ou le crépuscule de l'opéra-comique*, Metz 1999

Condé, Gérard: *Le Piano, révélateur de l'orchestre chez Massenet*, Paris 2003

Finck, Henry T.: *Massenet and His Operas*, New York 1910

Hansen, Jack Winsor: *The Sibyl Sanderson Story. Requiem for a Diva*, Wayne, New York 2005

Huebner, Steven: *French Opera at the Fin de Siècle. Wagnerism, Nationalism, and Style*, Oxford, New York 1999

Marschall, Gottfried R.: *Massenet et la fixation de la forme mélodique française*, Saarbrücken 1988

Olivier, Brigitte: *J. Massenet. Itinéraires pour un théâtre musical*, Arles 1996

Rowden, Clair: *Republican Morality and Catholic Tradition at the Opera. Massenet's »Hérodiade« and »Thaïs«*, Weinsberg 2004

Lexikonartikel, Aufsätze

Bartoli, Jean-Pierre: Le Langage musical du »Jongleur de Notre-Dame« de Massenet: historicisme, expression religieuse et système musico-dramatique, in: Jean-Christophe Branger / Alban Ramaut (Hrsg.): *Opéra et religion sous la III[e] République*, Saint-Étienne 2006, S. 304–333

Branger, Jean-Christophe: »Ariane« et »Bacchus« de Massenet: un diptyque méditerranéen, in: Jean-Christophe Branger / Vincent Giroud (Hrsg.): *Figures de l'Antiquité dans l'opéra français: des »Troyens« de Berlioz à »Œdipe« d'Enescu*, Saint-Étienne 2008, S. 185–220

Branger, Jean-Christophe: Massenet et ses livrets: du choix du sujet à la mise en scène, in: Jean-Christophe Branger / Alban Ramaut (Hrsg.): *Le Livret d'opéra au temps de Massenet*, Saint-Étienne 2002, S. 251–281

Branger, Jean-Christoph: Le Mélodrame musical dans »Manon« de Jules Massenet, in: Paul Prévost (Hrsg.): *Le Théâtre lyrique en France au XIX[e] siècle*, Metz 1995, S. 239–277

Döhring, Sieghart: Wandlung des Weiblichkeits-Topos in der Oper um 1900: Exempel Massenet, in: Carmen Ottner (Hrsg.): *Frauengestalten in der Oper des 19. und 20. Jahrhunderts*, Wien, München 2003, S. 1–14

Gier, Albert: »Thaïs«. Ein Roman von Anatole France und eine Oper von Jules Massenet, in: *Zeitschrift für Literaturgeschichte* 5 (1981), S. 232–256

Girard, Pauline: Les Musiques de scène, in: Isabelle Moindrot (Hrsg.): *Victorien Sardou. Le Théâtre et les arts*, Rennes 2010, S. 103–115

Girardi, Michele: »Werther« de Massenet ou la palingénésie d'un héros bourgeois: mort et résurrection à Noël d'un suicide, in: Jean-Christophe Branger / Alban Ramaut (Hrsg.): *Opéra et religion sous la III[e] République*, Saint-Étienne 2006, S. 285–304

Giroud, Vincent: Le Désastre de »Bacchus«, in: Jean-Christophe Branger / Vincent Giroud (Hrsg.): *Figures de l'Antiquité dans l'opéra français: des »Troyens« de Berlioz à »Œdipe« d'Enescu*, Saint-Étienne 2008, S. 155–184

Huebner, Steven: Art. Jules Massenet, in: Ludwig Finscher (Hrsg.): *Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Allgemeine Enzyklopädie der Musik begründet von Friedrich Blume*, Personenteil Bd. 11, Kassel 2004, Sp. 1271–1288

Joly, Jacques: Massenet et la mémoire du XVIII[e] siècle: »Manon«, »Le Portrait de Manon«, »Chérubin«, in: Georges Banu (Hrsg.): *Opéra, théâtre. Une mémoire imaginaire*, Paris 1990, S. 53–76

Milnes, Rodney: Art. Jules Massenet, in: Stanley Sadie (Hrsg.): *The New Grove Dictionary of Opera*, Vol. 3, London, New York 1992, S. 256–262

Rowden, Clair: L'Homme saint chez Massenet: l'amour sacré et le sacre de l'amour, in: Jean-Christophe Branger / Alban Ramaut (Hrsg.): *Opéra et religion sous la III[e] République*, Saint-Étienne 2006, S. 257–84

Schreiber, Ulrich: *Opernführer für Fortgeschrittene. Die Geschichte des Musiktheaters*, Bd. 2: *Das 19. Jahrhundert*, Kassel [3]2010, S. 867–897

Literatur zur Opern- und Kulturgeschichte des 19. Jahrhunderts

Chimènes, Myriam: *Mécènes et musiciens. Du Salon au concert à Paris sous la III[e] République*, Paris 2004

Fauser, Annegret: *Musical Encounters at the 1889 Paris World's Fair*, Rochester, New York 2005

Gerhard, Anselm: *The Urbanization of Opera. Music Theater in Paris in the Nineteenth Century*, Chicago, London 1998

Lacombe, Hervé: *Les Voies de l'opéra français au XIX[e] siècle*, Paris 1997

Osterhammel, Jürgen: *Die Verwandlung der Welt. Eine Geschichte des 19. Jahrhunderts*, München 2009

Telesko, Werner: *Das 19. Jahrhundert. Eine Epoche und ihre Medien*, Wien, Köln, Weimar 2010

Walsh, T. J.: *Monte Carlo Opera 1879–1909*, Dublin 1975

Wyss, Beat: *Die Pariser Weltausstellung 1889. Bilder von der Globalisierung*, Frankfurt am Main 2010

Zeittafel

1842	Geboren am 12. Mai in Montaud, einem Vorort von Saint-Etienne (Loire), als viertes Kind des Industriellen Alexis Massenet und seiner Frau Éléonore-Adélaïde, geb. Royer de Marancour
1847	Umzug der Familie nach Paris
1851	Schüler des Lycée Saint-Louis
1853	Zulassung am Pariser Conservatoire; Eintritt in die Klavierklasse von Adolphe-François Laurent
1854	Umzug der Familie nach Chambéry aufgrund des schlechten Gesundheitszustandes des Vaters; Massenet verbleibt bis 1856 in Paris
1857	Rückkehr nach Paris; Einzug bei seiner verheirateten Schwester
1859	Erster Preis in einem Klavierwettbewerb des Conservatoire
1861	Eintritt in die Kompositionsklasse von Ambroise Thomas; Engagement als Paukist am Pariser Théâtre Lyrique
1863	Rompreis für die Kantate *David Rizzio*
1864–1865	Als Rompreisträger Aufenthalt in der Villa Medici; durch Vermittlung von Franz Liszt Bekanntschaft mit Ninon de Gressey, seiner späteren Frau; Rückkehr nach Paris
1866	Uraufführung der Orchestersuite *Pompéia* in Paris; Komposition der komischen Oper *La Grand'tante*; Heirat
1867	Uraufführung von *La Grand'tante* an der Opéra Comique
1868	Bekanntschaft mit Georges Hartmann, der Massenets Verleger wird; Veröffentlichung der Liederzyklen *Poème d'avril* und *Poème du souvenir*; erfolglose Bewerbungen bei Opernwettbewerben; Geburt des einzigen Kindes Juliette

1870	Arbeit an der Oper *Méduse*; Teilnahme am Deutsch-Französischen Krieg
1871	Komposition des Oratoriums *Marie-Magdeleine*
1872	Komposition und Uraufführung von *Don César de Bazan* an der Opéra Comique
1873	Erfolg der Bühnenmusik für das Schauspiel *Les Érinnyes* am Odéon-Theater in Paris
1874	Komposition des Oratoriums *Ève*; Uraufführung der Ouvertüre zu *Phèdre*
1875	Uraufführung der *Ève* im Pariser Cirque d'été
1876	Ritter der Ehrenlegion; Beendigung der Grand opéra *Le Roi de Lahore*
1877	Uraufführung des *Roi de Lahore* an der neu eröffneten Opéra
1878	Berufung zum Professor für Komposition am Pariser Conservatoire; Wahl zum Mitglied der Académie des Beaux-Arts; Komposition des Oratoriums *La Vierge* und der Oper *Hérodiade*
1880	Misserfolg der Uraufführung von *La Vierge*; erste Überlegungen für *Werther*
1881	Komposition der Orchestersuite *Scènes alsaciennes*; Uraufführung der *Hérodiade* am Brüsseler Théâtre Royal de la Monnaie
1882	Komposition der *Manon*
1884	Uraufführung der *Manon* an der Opéra Comique; Komposition von *Le Cid*
1885	Uraufführung von *Le Cid* an der Opéra
1886	Reise nach Bayreuth
1887	Komposition des *Werther*; Brand der Opéra Comique, Verlust der Partituren von *La Grand'tante* und *Don César de Bazan*

1888	Massenet hört in Den Haag Sibyl Sandersons Interpretation der Manon; er komponiert für sie *Esclarmonde*
1889	Pariser Weltausstellung: Uraufführung der *Esclarmonde* an der Opéra Comique; Komposition von *Le Mage*
1891	Uraufführung von *Le Mage* an der Opéra; Hartmann muss seinen Verlag an Henri Heugel verkaufen; Komposition des Balletts *Le Carillon* und der Sinfonischen Dichtung *Visions*
1892	Uraufführung von *Werther* und *Le Carillon* an der Wiener Hofoper; Komposition von *Thaïs*
1893	Französische Erstaufführung des *Werther* an der Opéra Comique; Komposition von *Le Portrait de Manon* und *La Navarraise*
1894	Uraufführungen von *Thaïs* und *Le Portrait de Manon* an der Opéra Comique sowie von *La Navarraise* am Royal Opera House Covent Garden in London; Kompositionsbeginn von *Grisélidis*
1895	Komposition von *Cendrillon*; Kommandeur der Ehrenlegion
1896	Tod von Ambroise Thomas; Massenet lehnt es ab, dessen Nachfolge als Direktor des Conservatoire anzutreten; Aufgabe seiner Professur; Komposition von *Sapho*
1897	Komposition der *Fantaisie* für Violoncello und Orchester und des Oratoriums *La Terre promise*; zweite Fassung der *Thaïs*; Uraufführung der *Sapho*
1898	Beendigung der Komposition von *Grisélidis*; Uraufführung der *Fantaisie*
1899	Kauf des Schlosses von Égreville; Uraufführung von *Cendrillon* an der Opéra Comique; »Grand-Officier« der Ehrenlegion
1900	Uraufführung von *La Terre promise* in der Pariser Kirche Saint-Eustache
1901	Komposition des *Jongleur de Notre-Dame*; Uraufführung der *Grisélidis* an der Opéra Comique

1902	Uraufführung des *Jongleur de Notre-Dame* an der Oper in Monte Carlo; Komposition des Klavierkonzertes; Kompositionsbeginn des *Chérubin*; Arbeit an *Amadis*
1903	Krebserkrankung; Uraufführung des Klavierkonzertes
1904	Uraufführung des Balletts *Cigale* an der Opéra Comique
1905	Uraufführung des *Chérubin* in Monte Carlo; Komposition der Opern *Ariane* und *Thérèse*
1906	Uraufführung der *Ariane* an der Opéra
1907	Uraufführung der *Thérèse* in Monte Carlo; Komposition der Oper *Bacchus* und des Balletts *Espada*
1908	Uraufführung von *Espada* in Monte Carlo; zweite Fassung der *Sapho*
1909	Kompositionsabschluss des *Don Quichotte*; *Bacchus* wird nach der Uraufführung an der Opéra nur fünfmal gespielt; Komposition der Oper *Roma*
1910	Uraufführung des *Don Quichotte* in Monte Carlo; einjährige Präsidentschaft am Institut de France; Verschlechterung des Gesundheitszustandes: Operation und Krankenhausaufenthalt in Paris
1911	Komposition des *Panurge*; die Opéra ehrt Massenet mit einer Gala
1912	Uraufführung von *Roma* in Monte Carlo; Komposition von *Cléopâtre*; Massenet stirbt am 13. August in einem Pariser Krankenhaus
1913/14, 1922	Posthume Uraufführungen von *Panurge*, *Cléopâtre* und *Amadis* in Paris und Monte Carlo

Werke (Auswahl)

Opern

(nur aufgeführte Opern, in der Chronologie ihrer Erstaufführungen)

La Grand'tante (Opéra comique von Jules Adenis und Charles Granvallet), UA 3. 4. 1867, Paris, Opéra Comique

Don César de Bazan (Opéra comique von Adolphe d'Ennery, Philippe François Pinel Dumanoir und Jules Chantepie, nach Victor Hugos *Ruy Blas*), UA 30. 11. 1872, Paris, Opéra Comique (überarbeitet als *Geneva*, 20. 1. 1888)

Le Roi de Lahore (Opéra von Louis Gallet), UA 27. 4. 1877, Paris, Palais Garnier

Hérodiade (Opéra von Paul Milliet und Georges Hartmann, nach Gustave Flauberts *Trois contes*), UA 19. 12. 1881, Brüssel, Théâtre Royal de la Monnaie (2. Fassung 1. 2. 1884, Paris, Théâtre Italien)

Manon (Opéra comique von Henri Meilhac und Philippe Gille, nach Antoine-François Prévosts *L'Histoire du chevalier Des Grieux et de Manon Lescaut*), UA 19. 1. 1884, Paris, Opéra Comique

Le Cid (Opéra von Adolphe d'Ennery, Louis Gallet und Édouard Blau, nach dem gleichnamigen Schauspiel von Pierre Corneille), UA 30. 11. 1885, Paris, Palais Garnier

Esclarmonde (Opéra romanesque von Alfred Blau und Louis Ferdinand de Gramont), UA 15. 5. 1889, Paris, Opéra Comique

Le Mage (Opéra von Jean Richepin), UA 16. 3. 1891, Paris, Palais Garnier

Werther (Drame lyrique von Édouard Blau, Paul Milliet und Georges Hartmann, nach Johann Wolfgang von Goethes *Die Leiden des jungen Werthers*; deutsche Übersetzung der Uraufführung: Max Kalbeck), UA 16. 2. 1892, Wien, Hofoper (französische Erstaufführung 16. 1. 1893, Paris, Opéra Comique)

Thaïs (Comédie lyrique von Louis Gallet, nach der gleichnamigen Novelle von Anatole France), UA 16. 3. 1894, Paris, Palais Garnier (2. Fassung 13. 4. 1898, Paris, Opéra Comique)

Le Portrait de Manon (Opéra comique von Georges Boyer), UA 8. 5. 1894, Paris, Opéra Comique

La Navarraise (Épisode lyrique von Jules Claretie und Henri Cain, nach Jules Claretics *La Cigarette*), UA 20. 6. 1894, London, Royal Opera House Covent Garden

Sapho (Pièce lyrique von Henri Cain und Arthur Bernède, nach Alphonse Daudets *Sapho*), UA 27. 11. 1897, Paris, Opéra Comique (2. Fassung 22. 1. 1909, Paris, Opéra Comique)

Cendrillon (Conte de fées von Henri Cain, nach Charles Perraults *Cendrillon, ou la petite pantoufle de verre*), UA 24. 5. 1899, Paris, Opéra Comique

Grisélidis (Conte lyrique von Armand Silvestre und Eugène Morand), UA 20. 11. 1901, Paris, Opéra Comique

Le Jongleur de Notre-Dame (Miracle von Maurice Léna, nach Anatole Frances *L'Etui de nacre*), UA 18. 2. 1902, Monte Carlo, Opéra

Chérubin (Comédie chantée von Francis de Croisset und Henri Cain), UA 14. 2. 1905, Monte Carlo, Opéra

Ariane (Opéra von Catulle Mendès), UA 31. 10. 1906, Paris, Palais Garnier

Thérèse (Drame musical von Jules Claretie), UA 7. 2. 1907, Monte Carlo, Opéra

Bacchus (Opéra von Catulle Mendès), UA 5. 5. 1909, Paris, Palais Garnier

Don Quichotte (Comédie héroïque von Henri Cain, nach Jacques Le Lorrains *Le Chevalier de la longue figure*), UA 19. 2. 1910, Monte Carlo, Opéra

Roma (Opéra tragique von Henri Cain, nach Alexandre Parodis *Roma vaincue*), UA 17. 2. 1912, Monte Carlo, Opéra

Panurge (Haulte farce musicale von Maurice Boukay und Georges Spitzmüller, nach François Rabelais' *La Vie inestimable de Gargantua* und *Faits et dits héroïques du grand Pantagruel*), UA 25. 4. 1913, Paris, Théâtre de la Gaîté

Cléopâtre (Opéra von Louis Payen), UA 23. 2. 1914, Monte Carlo, Opéra

Amadis (Opéra légendaire von Jules Claretie), UA 1. 4. 1922, Monte Carlo, Opéra

Oratorien

Marie-Magdeleine (Drame sacré von Louis Gallet), UA 11. 4. 1873, Paris, Théâtre de l'Odéon

Ève (Mystère von Louis Gallet), UA 18. 3. 1875, Paris, Cirque d'été

La Vierge (Légende sacrée von Charles Grandmougin), UA 22. 5. 1880, Paris, Palais Garnier

La Terre promise (Oratorio, nach Texten der *Vulgata*), UA 15. 3. 1900, Paris, Saint-Eustache

Operetten

L'Adorable Bel'-Boul (Opérette von Louis Gallet), UA 17. 4. 1874, Paris, Cercle de l'union artistique

Bérangère et Anatole (Saynète von Henri Meilhac und Paul Poirson), UA Februar 1876 Paris, Cercle de l'Union artistique

Ballette

Le Carillon (Légende dansée et mimée von Camille de Roddaz und Ernest van Dyck), UA 21. 2. 1892, Wien, Hofoper

Les Rosati (Divertissement des roses von Mme Mariquita), UA 9. 12. 1901, Paris, Opéra Comique

Cigale (Divertissement ballet von Henri Cain), UA 4. 2. 1904, Paris, Opéra Comique
Espada (Ballet von René Maugars [eigtl. Henri de Rothschild]), UA 13. 2. 1908, Monte Carlo, Opéra

Bühnenmusiken

Les Érinnyes (Bühnenmusik zur Tragédie antique von Charles Marie René Leconte de Lisle), UA 6. 1. 1873, Paris, Théâtre de l'Odéon (2. Fassung 15. 5. 1876, Paris, Théâtre de la Gaîté)
Un Drame sous Philippe II (Bühnenmusik zum Drama von Georges de Porto-Riche), UA 14. 4. 1875, Paris, Théâtre de l'Odéon
La Vie de bohème (Bühnenmusik zum Drama von Théodore Barrière und Henri Murger), UA 19. 11. 1875, Paris, Théâtre de l'Odéon
L'Hetman (Bühnenmusik zum Drama von Paul Déroulède), UA 2. 2. 1877, Paris, Théâtre de l'Odéon
Notre-Dame de Paris (Bühnenmusik zum Drama von Victor Hugo und Paul Henri Foucher), UA 4. 6. 1879, Paris, Théâtre des Nations
Michel Strogoff (Bühnenmusik zum Grand spectacle von Adolphe d'Ennery und Jules Verne), UA 17. 11. 1880, Paris, Théâtre du Châtelet
Nana Sahib (Bühnenmusik zum Drama von Jean Richepin), UA 20. 12. 1883, Paris, Théâtre de la Porte Saint-Martin
Théodora (Bühnenmusik zum Drama von Victorien Sardou), UA 26. 12. 1884, Paris, Théâtre de la Porte Saint-Martin
Le Crocodile (Bühnenmusik zum Drama von Victorien Sardou), UA 21. 12. 1886, Paris, Théâtre de la Porte Saint-Martin
Phèdre (Bühnenmusik zur Tragödie von Jean Racine), UA 8. 12. 1900, Paris, Théâtre de l'Odéon
Le Grillon du foyer (Bühnenmusik zur Komödie von Ludovic de Francmesnil, nach Charles Dickens), UA 1. 10. 1904, Paris, Théâtre de l'Odéon
Le Manteau du roi (Bühnenmusik zum Drama von Jean Aicard), UA 22. 10. 1907, Paris, Théâtre de la Porte Saint-Martin
Perce-Neige et les sept gnomes (Bühnenmusik zur Conte en vers von Jeanne Dortzal), UA 2. 2. 1909, Paris, Théâtre Femina (verloren)
Jérusalem! (Bühnenmusik zum Drama von Georges Rivollet), UA 14. 1. 1914, Monte Carlo, Opéra

Kantaten, Chorwerke mit Orchester

David Rizzio (Gustave Chouquet), 1863
Prométhée (Romain Cornut), 1867
Deux fantaisies pour orchestre, 1866, Sätze: *Une Noce flamande*, scène pour orchestre et chœur (Gustave Chouquet), *Le Retour d'une caravane*

Souvenez-vous, Vierge Marie! (Gebet des heiligen Bernhard; Georges Boyer), 1880
Apollo's Invocation (Paul Collin), 1884; eingeflossen in *Le Mage*
Biblis (Religiöse Szene; Georges Boyer), 1887
La Nef triomphale (Jean Aicard), 1910
Suite parnassienne, musikalisches Fresko für Orchester, Chor und Deklamation (Maurice Léna), 1912; Sätze: *Urania* (*L'Astronomie*): *Rêverie*, *Clio* (*L'Histoire*): *Visions antiques*, *Euterpe* (*La Musique*): *Double chœur*, *Calliope* (*L'Epopée*): *Marche historique*
Suite théâtrale für Orchester, Stimme und Deklamation (Maurice Léna), 1912; Sätze: *La Tragédie*, *La Comédie*, *La Danse*

Instrumentalkonzerte

Fantaisie pour violoncelle solo et orchestre, 1897, UA 10. 3. 1898, Monte Carlo
Concerto pour piano et orchestre, 1902/1903, UA 1. 2. 1903, Paris, Conservatoire

Orchesterwerke

Ouverture en sol, 1863
Pompéia, sinfonische Suite, 1864; Sätze: *Prélude*, *Hymne à Éros*, *Chant funèbre*, *Bacchanale*, UA Paris 1866
Première suite d'orchestre (auch *Symphonie en 4 parties*), 1865; Sätze: *Pastorale et fugue*, *Variations*, *Nocturne*, *Marche et strette*, UA Paris 1867
Scènes hongroises, *2me suite d'orchestre*, 1871?; Sätze: *Entrée en forme de danse*, *Intermède*, *Adieux à la fiancée*, *Cortège*, *Bénédiction nuptiale*, *Sortie de l'église*, UA Paris 1871
Concert tzigane, 1873
Ouverture de Phèdre, 1873, UA Paris 1874
Scènes dramatiques, d'après Shakespeare, *3eme suite d'orchestre*, 1874; Sätze: *La Tempête: Ariel et les esprits*, *Le Sommeil de Desdémone*, *Macbeth: Les Sorcières*, *Le Festin*, *L'Apparation*, *Fanfares*, UA Paris 1875
Scènes pittoresques, *4eme suite d'orchestre*, 1874?; Sätze: *Marche*, *Air de ballet*, *Angélus*, *Fête bohème*, UA Paris 1874
Scènes napolitaines, *5eme suite d'orchestre*, 1876?; Sätze: *La Danse*, *La Procession et l'improvisateur*, *La Fête*, UA Paris 1876
Lamento pour orchestre, suite à l'occasion de la mort de G. Bizet, 1875, UA Paris 1875, verloren
Scènes de féerie, *6eme suite d'orchestre*, 1880/1881; Sätze: *Cortège*, *Ballet*, *Apparation*, *Bacchanale*, UA London 1881
Scènes alsaciennes, *7eme suite d'orchestre*, 1882?; Sätze: *Dimanche matin*, *Au cabaret*, *Sous les tilleils*, *Dimanche soir*, UA Paris 1882
Parade militaire, Genrestück für Orchester, 1887

Visions, Sinfonische Dichtung, 1891
Devant la Madone, für kleines Orchester, 1897
Marche solennelle, 1897
Brumaire, Ouvertüre zum Drama von Edouard Noël, 1900, UA Paris 1901

Liederzyklen und -sammlungen

Poème d'avril (Armand Silvestre; 1866)
Poème du souvenir (Armand Silvestre; 1868)
Chants intimes (Gustave Chouquet; 1869)
Poème pastoral (Jean-Pierre Claris de Florian, Armand Silvestre; 1874), darin: *La Crépuscule*
Poème d'octobre (Paul Collin; 1876)
Poème d'amour (Paul Robiquet; 1879): darin: *Ouvre tes yeux bleus*
Poème d'hiver (Armand Silvestre; 1882)
Poème d'un soir (Georges Vanor; 1895)
Chansons des bois d'Amaranthe (Marc Legrand nach Oskar von Redwitz-Schmölz; 1900)
Quelques chansons mauves (André Lebey; 1902)
Poèmes des fleurs (Biagio Allievo; 1908)
La Vision de Loti (Edouard Noël nach Pierre Loti; 1912)
Expressions lyriques (Marc Varenne, Maurice Roch de Louvencourt, Théodore Maurer, Jeanne Dortzal, Roger de Gontaut Biron, S. Poirson, Madeleine Grain; 1913, komponiert 1909–1911)

Einzelne Lieder (teilweise auch orchestriert)

Souvenir de Venise (Alfred de Musset; 1872)
Chanson de Capri (Louis Gallet; 1872)
Élégie (Louis Gallet; 1872)
Nuit d'Espagne (Louis Gallet; 1872)
Si tu veux, mignonne (Georges Boyer; 1876)
La Veillée du petit Jésus (André Theuriet; 1876)
Aubade (Gabriel Prévost; 1877)
Narcisse à la fontaine (Paul Collin; 1877)
Anniversaire: devant la maison de Th. Gautier (Armand Silvestre; 1880)
Les Enfants (Georges Boyer; 1881)
Guitare (Victor Hugo; 1886)
Horace et Lydie (Alfred de Musset nach Horaz; 1886)
Pensée d'automne (Armand Silvestre; 1888)

Je cours après le bonheur! (Guy de Maupassant; 1891)
Aux étoiles (Thérèse Maquet; 1891)
Le Poète et le fantôme (Anon.; 1891)
Rien n'est que la France (Armand Silvestre; 1891)
Être aimé (Victor Hugo; 1893)
Je t'aime (Suzanne Bozzani; 1893)
Ave Maria (über die *Méditation* aus *Thaïs*; 1894)
Devant l'infini (Émile Trolliet; 1895)
Hymne d'amour (Paul Desachy; 1895)
Si tu l'oses (Daniel Garcia-Mansilla; 1897)
Amoureuse (Stop, eigtl. Louis Pierre Gabriel Bernard Morel-Retz; 1898)
Amours bénis (André Alexandre; 1899)
Le petit Jésus (Georges Boyer; 1899)
On dit! (Jean Roux; 1901)
Printemps visite la terre (Jeanne Chaffotte; 1901)
L'Heure volée (Catulle Mendès; 1902)
Ma petite mere a pleuré (Paul Gravollet; 1902)
Sainte Thérèse prie (Pierre Sylvestre; 1902)
Oh! Si les fleurs avaient des yeux (Gaston Buchillot; 1903)
C'est l'amour (Victor Hugo; 1908)
Dieu créa le désert (Madeleine Grain; 1910)
Rêverie sentimentale (Mathilde Peyre; 1910)
La Mort de la cigale (Maurice Faure; 1911)
Effusion (Henri Allorge; 1912)
La Nuit (Victor Hugo; 1912)
Soleil couchant (Victor Hugo; 1912)

Klaviermusik

Grande fantaisie de concert sur le pardon de Ploërmel de G. Meyerbeer (1861)
10 Pièces de genre op. 10 (1866)
Scènes de bal op. 17 (um 1866) für Klavier zu 4 Händen
1ère Suite op. 11 (1867) für Klavier zu 4 Händen
6 Danses (1869/1870) für Klavier zu 4 Händen
3 Marches (1869/1870) für Klavier zu 4 Händen
2 Berceuses (1870) für Klavier zu 4 Händen
Le Roman d'Arlequin, Pantomimes enfantines (1871; auch Orchesterfassung, um 1880)
Simplicité, Valse à ne pas danser (1871) für Klavier zu 4 Händen
Ma Cousine, Pantomime (um 1872)
Improvisations (1874)
Le Bac, Improvisation (1879)

Toccata (1892)
2 *Impromptus. Eau dormante, eau courante* (1896)
Un Memento musicale (1897)
Année passé, suite de pièces en 4 livres (1897), für Klavier zu 4 Händen
Valse folle (1898)
Valse très lente (1901)
Musique pour bercer les petits enfants (1902)
2 *Pièces* (1907)

Diskografie (Auswahl)

Opern

La grand'tante
Romanze »Je vais bientôt quitter« auf dem Recital *Amoureuse. Sacred and Profane Arias by Jules Massenet.* Rosamund Illing, Sopran, Australian Opera and Ballet Orchestra, Dirigent: Richard Bonynge (MELBA RECORDS 1998).

Don César de Bazan
Sévillana (Entr'acte) auf der Compilation *Overtures & Ballet Music of the 19th Century.* New Philharmonia Orchestra, Dirigent: Bonynge (DECCA 2000).

Le roi de Lahore
Luis Lima (Alim), Joan Sutherland (Sitâ), Sherill Milnes (Scindia), James Morris (Timour), London Voices, National Philharmonic, Dirigent: Richard Bonynge (2 CDs, DECCA 1977/1992).

Hérodiade
Ben Heppner (Jean), Cheryl Studer (Salomé), Nadine Denize (Hérodiade), Thomas Hampson (Hérode), Choeurs et Orchestre National du Capitole de Toulouse, Dirigent: Michel Plasson (2 CDs, EMI Classics 1995/2012).

Manon
Angela Gheorghiu (Manon), Roberto Alagna (Chevalier Des Grieux), José van Dam (Comte Des Grieux), Earle Patriarco (Lescaut), Orchestre Symphonique et Chœurs de la Monnaie, Dirigient: Antonio Pappano (3 CDs, EMI 2000/2010).

Le Cid
Plácido Domingo (Rodrigue), Grace Bumbry (Chimène), Paul Plishka (Don Diègue), Arnold Voketaitatis (Comte de Gormas), Byrne Camp Chorale, Opera Orchestra of New York, Dirigentin: Eve Queler (2 CDs, SONY CLASSICAL 1976/2009).

Esclarmonde
Joan Sutherland (Esclarmonde), Giacomo Aragall (Roland), Huguette Tourangeau (Parséis), John Alldis Choir, National Philharmonic Orchestra, Dirigent: Richard Bonynge (3 CDs, DECCA 1976/2011).

Le Mage

Arie »Ah! parais!« auf dem Recital *Rolando Villazón. Gounod, Massenet Arias.* Rolando Villazón, Tenor; Choeur de Radio France, Orchestre Philharmonique de Radio France, Dirigent: Evelino Pidó (VIRGIN CLASSICS 2005).

Werther

Roberto Alagna (Werther), Angela Gheorghiu (Charlotte), Thomas Hampson (Albert), Patricia Petibon (Sophie), Tiffin Children's Choir, London Symphony Orchestra, Dirigent: Antonio Pappano (2 CDs, EMI 1999/2007).

Thaïs

Renée Fleming (Thaïs), Thomas Hampson (Athanaël), Giuseppe Sabbatini (Nicias), Chœur de l'Opéra de Bordeaux, Orchestre National Bordeaux Aquitaine, Dirigent: Yves Abel (2 CDs, DECCA 2000).

La Navarraise

Marilyn Horne (Anita), Plácido Domingo (Araquil), Sherrill Milnes (Garrido), Ambrosian Opera Chorus, London Symphony Orchestra, Dirigent: Henry Lewis (2 CDs, RCA 1975/1997).

Sapho

Milla Andrew (Fanny Legrand), Alexander Olivier (Jean Gaussin), Jenny Hill (Irène), Laura Sarti (Divonne), BBC Orchestra and Chorus, Dirigent: Bernard Keefe (2 CDs, OPERA D'ORO 1973/2002).

Cendrillon

Frederica von Stade (Cendrillon), Nicolai Gedda (Prince Charmant), Jules Bastin (Pandolfe), Ruth Welting (Fée), Ambrosian Opera Chorus, Philharmonia Orchestra, Dirigent: Julius Rudel (2 CDs, SONY CLASSICAL 1979/2003).

Grisélidis

Michèle Commande (Grisélidis), Jean-Philippe Courtis (Diable), Didier Henry (Marquis), Chœurs de Lyon, Orchestre Symphonique Franz Liszt de Budapest, Dirigent: Patrick Fournillier (2 CDs, KOCH 1994).

Amadis

Hélène Perraguin (Amadis), Danièle Streiff (Floriane), Didier Henry (Galaor), Chœurs et Orchestre de l'Opéra de Saint-Étienne, Dirigent: Patrick Fournillier (2 CDs, FORLANE 2000).

Le Jongleur de Notre-Dame

Alain Vanzo (Jean), Jules Bastin (Boniface), Marc Vento (Prieur), Chœurs & Orchestre National de l'Opéra de Monte Carlo, Dirigent: Roger Boutry (2 CDs, EMI 1978/2002).

Chérubin

Frederica von Stade (Chérubin), June Anderson (Ensoleillad), Dawn Upshaw (Nina), Samuel Ramey (Philosophe), Münchner Rundfunkorchester und Chor der Bayerischen Staatsoper, Dirigent: Pinchas Steinberg (2 CDs, RCA Victor 1992).

Ariane

Szenen »Avec tes compangnes guerrières«, »Je comprends ... Un héros! un roi« und »Ils mentaient ... A quoi bon« (Schlussszene) auf dem Recital *Amoureuse. Sacred and Profane Arias by Jules Massenet.* Rosamund Illing, Sopran, Australian Opera and Ballet Orchestra, Dirigent: Richard Bonynge (MELBA RECORDS 1998).
Szene »Ô frêle corps ... Chère Cypris« auf dem Recital *Joyce DiDonato. Diva-Divo.* Joyce DiDonato, Sopran, Orchestre de l'Opéra National de Lyon, Dirigent: Kazushi Ōno (VIRGIN CLASSICS 2011).

Thérèse

Agnes Baltsa (Thérèse), Francisco Araiza (Armand), George Fortune (Thorel), Orchestra sinfonica di Roma della RAI, Dirigent: Gerd Albrecht (ORFEO 1996).

Don Quichotte

José van Dam (Don Quixotte), Teresa Berganza (Dulcinée), Alain Fondary (Sancho Pança), Chœurs et Orchestre du Capitol de Toulouse, Dirigent: Michel Plasson 2 CDs, EMI 1993/2010).

Roma

Iano Tamar (Fausta), Svetlana Arginbaeva (Posthumia), Warren Mok (Lentulus), Nicolas Rivenq (Fabius Maximus), Bratislava Chamber Choir, Orchestra Internazionale d'Italia, Dirigent: Marco Guidarini (2 CDs, DYNAMIC 1999).

Panurge

Arie »Tourraine est un pays« auf dem historischen Recital *Vanni Marcoux*, Vanni Marcoux, Bariton (MALIBRAN 2004).

Cléopâtre

Montserrat Caballé (Cléopâtre), Filippo Bettoschi (Marc-Antoine), Montserrat Marti (Octavie), Nikolai Baskov (Spakos), Orchestra of the Mediterraneo Unito, Dirigent: Miquel Ortega (2 CDs, CLASSIC D'OR 2002).

Opernrecitals

Rolando Villazón. Gounod, Massenet Arias
Rolando Villazón, Tenor; Choeur de Radio France, Orchestre Philharmonique de Radio France, Dirigent: Evelino Pidó (VIRGIN CLASSICS 2005; Arien aus *Le Roi de Lahore, Manon, Le Mage, Werther, Le Cid, Grisélidis* und *Roma*).

Amoureuse. Sacred and Profane Arias by Jules Massenet
Rosamund Illing, Sopran. Australian Opera and Ballet Orchestra, Dirigent: Richard Bonynge (MELBA RECORDS 1998; Arien aus *La grand'tante, Marie-Magdeleine, Ève, La Vierge, Hérodiade, Le Cid, Sapho, Grisélidis, Chérubin* und *Ariane).*

Massenet Méditations
Nathalie Manfrino, Sopran, Orchestre Philharmonique de Monte Carlo, Dirigent: Michel Plasson (DECCA 2012; Arien aus *Marie-Magdeleine, La Vierge, Le Roi de Lahore, Hérodiade, Manon, Esclarmonde, Le Cid, Sapho, Grisélidis, Cléopâtre, Ariane* und die *Elégie*).

Oratorien

Marie-Magdeleine
Denia Mazzola Gavazzeni (Méryem), Laura Brioli (Marthe), Giuseppe Veneziano (Jésus), Corrado Cappitta (Judas), Coro Ab Harmoniae, Orchestra Sinfonica Ab Harmoniae, Dirigent: Daniele Agiman (2 CDs, BONGIOVANNI 2010).

Ève
Susanne Geb (Ève), Armin Kolarczyk (Adam), Angelo Simons (Récitant), Three Nation Choir, Euregio Symphony Orchestra, Dirigent: Jeanpierre Faber (ARTE NOVA 1998/2006).

La Vierge
Michèle Command (Vierge), Chœur de l'orchestre de Lyon, Orchestre symphonique de Prague, Dirigent: Patrick Fournillier (2 CDs, KOCH 1991).

La Terre Promise
Chœur français d'oratorio Côte d'Azur, Chœur de garçons de Lviv, Orchestre symphonique de Lviv, Orchestre français d'oratorio Côte d'Azur, Dirigent: Jean-Pierre Loré (EROL 2005).

Ballette, Bühnenmusik

Les Érinnyes
Invocation (Elégie) auf der Edition *Overtures & Ballet Music of the 19th Century.* New Philharmonia Orchestra, Dirigent: Bonynge (DECCA 2000).
La Troyenne regrettant sa patrie auf dem historischen Recital *Maurice Maréchal Book 3 (1928–1948).* Maurice Maréchal, Violoncello (STRINGS 1998).
Entr'acte auf dem Recital *Poème.* Jochen Brusch, Violine, Sven-Ingvart Mikkelsen, Orgel (CANZONE 1998).

Le Carillon
National Philharmonic Orchestra, Dirigent: Richard Bonynge (2 CDs, DECCA 1995; zusammen mit Delibes' *Coppélia*).

Cigale
National Philharmonic Orchestra, Dirigent: Richard Bonynge (2 CDs, DECCA 1989/2008; zusammen mit Tschaikowskys *Schwanensee*).

Espada
(Suite) Orchestre de l'Opéra de Paris, Dirigent: Georges Sebastian (FORLANE 1996).

Manon
(Arrangements von Leighton Lucas and Hilda Gaunt) Orchestra of the Royal Opera House, Covent Garden, Dirigent: Richard Bonynge (2 CDs, DECCA 1987/2011).

Orchesterwerke, Instrumentalkonzerte

Première suite d'orchestre, Scènes hongroises, Scènes dramatiques
New Zealand Symphony Orchestra, Dirigent: Jean-Yves Ossonce (Naxos 1995)

Scènes pittoresques, Scènes napolitaines, Scènes de féerie, Scènes alsaciennes
New Zealand Symphony Orchestra, Dirigent: Jean-Yves Ossonce (Naxos 1995)

Ouverture de Phèdre
Detroit Symphony Orchestra, Dirigent: Paul Paray (PHILIPS 2004).

Fantaisie, pour violoncelle solo et orchestre
Martin Ostertag, Violoncello, Radio-Symphonie-Orchester Berlin, Dirigent: Roberto Paternostro (KOCH 1990).

Concerto pour piano et orchestre
Stephen Coombs, Klavier, BBC Scottish Symphony Orchestra, Dirigent: Jean-Yves Ossonces (HYPERION 1997).

Suite Parnassienne
Chœur Lyrique de Paris, Orchestre Philharmonique du Département de l'Oise, Dirigent: Thierry Pelicant (DISQUES DOM 2004).

Liederzyklen

Poème d'octobre, Poème d'avril, Poème du souvenir
Bernard Kruysen, Bariton und Rezitation, Noel Lee, Klavier (ARION 2009).

La crépuscule aus *Poème pastoral*
auf dem Recital *Joan Sutherland. The Complete Decca Studio Recitals.* Joan Sutherland, Sopran, New Philharmonia Orchestra, Dirigent: Richard Bonynge (23 CDs, DECCA 2011).

Ouvre tes yeux bleus aus *Poeme d'amour*
auf dem Recital *In Love with Love.* Vinson Cole, Tenor, Patrick Stephens, Klavier (DELOS 1998).

Expressions lyriques
Sabine Revault d'Allonnes, Sopran, Matthieu Fontana, Violoncello, Samuel Jean, Klavier (TIMPANI 2012).

Orchesterlieder und Lieder

Amoureuse und *Sainte Thérèse Prie*
auf dem Recital *Amoureuse. Sacred and Profane Arias by Jules Massenet.* Rosamund Illing, Sopran, Australian Opera and Ballet Orchestra, Dirigent: Richard Bonynge (MELBA RECORDS 1998).

Elégie und *Nuit d'Espagne*
auf dem Recital *Opium. Mélodies françaises.* Philippe Jaroussky, Countertenor, Gautier Capuçon, Violoncello, Jérôme Ducris, Klavier (VIRGIN CLASSICS 2009).

Les alcyons, Oh! Si les fleurs avaient des yeux, Aubade, Si tu l'oses, Marquise, Les yeux clos, Le poète et le fantôme
auf dem Recital *Jules Massenet. Mélodies.* Bernard Kruysen, Bariton und Rezitation, Noel Lee, Klavier (ARION 2009).

Souvenir de Venise
auf dem Recital *Souvenirs de Venise.* Anthony Rolfe Johnson, Tenor, Graham Johnson, Klavier (HYPERION 2005).

Klaviermusik

Gesamte Werke für Soloklavier
Stefan Irmer, Klavier (DG SCENE 2012).

Scènes de bal (Souvenirs de Pesth) und *Année passée*
Monika Egri, Attila Pertis, Klavier (HUNGAROTON 2007).

Revive Szegedin! (Klaviertranskription Franz Liszts)
Auf der Ausgabe *Franz Liszt. The Complete Music for Solo Piano, Vol. 35 – Arabesques. Russian and Hungarian Transcriptions.* Leslie Howard, Klavier (HYPERION 1995).

Editionen

Massenet Edition, Verschiedene Interpreten; enthält
Gesamteinspielungen von *Le Roi de Lahore, Manon, Esclarmonde, Werther, Le Carillon, Thaïs, Le jongleur de Notre-Dame, Cigale, Thérèse* und *Don Quichotte,*
Ausschnitte aus *Les Erinnyes, Hérodiade, Le Cid, La Navaraisse, Cendrillon, Chérubin* und *Ariane, Mélodies* in Klavier- und Orchesterversionen,
das posthum arrangierte Ballett *Manon,*
die Orchesterwerke *Scènes Alsaciennes, Scènes Dramatiques, Scènes pittoresques,*
die Ouvertüre zu *Phèdre,*
Fantaisie für Violoncello und Orchester;
(23 CDs DECCA 2012).

Werkregister

Opern

Operetten

Ballette

Bühnenmusiken

Oratorien

Chorwerke mit Orchester

Instrumentalkonzerte und Orchesterwerke

Lieder, Liederzyklen und -sammlungen

Klaviermusik

Personenregister

Serie Musik

Seine *Méditation* ist legendär, seine Opern *Manon* und *Werther* stehen auf den Spielplänen der großen Opernhäuser – doch dem Großteil des Œuvres von Jules Massenet wurde bislang nur wenig Aufmerksamkeit geschenkt. Dabei ist sein Gesamtwerk weitaus vielschichtiger als diese drei schöpferischen Glanzpunkte allein es vermuten lassen. Es wurde von zahlreichen Komponisten bewundert und hundertfach imitiert, von einer jüngeren Avantgarde mitunter aber auch als Ausdruck einer vergangenen Ära geschmäht. Stefan Schmidl porträtiert Massenet in der ersten deutschsprachigen Biografie als wichtigsten Repräsentanten der musikalischen Gefühls- und Sehnsuchtskultur des Fin de Siècle und eröffnet damit einen neuen Blick auf die Musikgeschichte des 19. und frühen 20. Jahrhunderts.


Stefan Schmidl

Stefan Schmidl ist Mitarbeiter der Kommission für Musikforschung der Österreichischen Akademie der Wissenschaften. Neben seiner Lehr- und Vortragstätigkeit publiziert er zu musik-, kultur- und medienwissenschaftlichen Themen.

ISBN 978-3-254-08310-4
9 783254 083104
SEM 8310
€ 12,99

SCHOTT

Serie Musik · Stefan Schmidl · Jules Massenet

Stefan Schmidl

Jules Massenet

Serie Musik

Sein Leben, sein Werk, seine Zeit

SCHOTT